РАДЯНСЬКА МУЗИКА

ОРГАН ОРГКОМІТЕТУ
СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ

№ 4

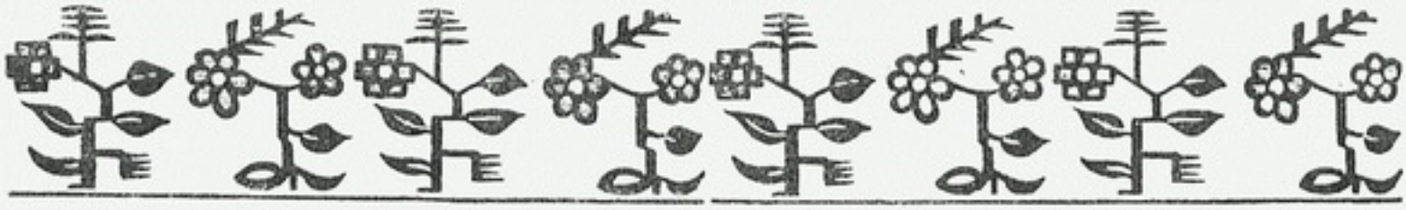
КВІТЕНЬ
1937

ДЕРЖАВНЕ
ВИДАВНИЦТВО
„МИСТЕЦТВО“

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УСРР

ЯКІВ ЗАК
Лауреат міжнародного конкурсу піаністів ім. Шопена у Варшаві.
Одержав 1 премію

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УСРР



ІСТОРИЧНА ПОСТАНОВА

23 квітня 1937 року минуло 5 років з дня історичної постанови ЦК ВКП(б) про перебудову літературно-художніх організацій.

Підсумовуючи пройдений шлях за 5 років, зокрема в галузі музичного мистецтва, ми бачимо, наскільки геніальною була ця постанова.

Якщо раніше, до постанови ЦК ВКП(б) була створена на музичній ділянці задушлива атмосфера групівщини, в наслідок чого цілий ряд видатних композиторів вкрай були деморалізовані і через це зовсім не творили, то після постанови картина кардинально змінилася. Такі визначні творчі постаті, як П. О. Козицький, М. І. Вериківський, В. Т. Костенко і цілий ряд інших композиторів, зітхнули на повні груди і почали творити. Адже був такий час, коли цих людей голобельною критикою було доведено до такого стану, що вони вже вирішили зовсім покинути свою музично-творчу роботу і обрати іншу спеціальність. Геніальна постанова ЦК ВКП(б) вчасно розрядила цю атмосферу і цілу групу майстрів музики було таким чином збережено.

Перебудова мистецьких організацій і зокрема музичної композиторської організації визначала і організаційну перебудову і, в той таки час, перебудову самої творчої цілеспрямованості кожного художника зокрема і організації в цілому. Про це свідчать подальші вказівки на сторінках газети «Правда» з приводу опери Шостаковича «Екатерина Измайлова» та балету «Светлый ручей». У цих статтях центральний орган партії чітко вказав на творчий шлях, яким мусить йти радянський художник. Це — шлях реалістичної музичної мови, мови, яка своїм корінням глибоко зв'язана з народно-пісенною творчістю. Музика радянського художника мусить хвилювати почуття мільйонних мас трудящих, вона мусить апелювати до всього народу. Отже, радянська музика — це, насамперед, така музика, яку розуміють і люблять мільйони трудящих, а не купка витончених естетів

з нездоровими рафінованими смаками. Сумбур замість музики, музику, де є занепадницькі настрої, еротоманія і подібні «творчі» цілеспрямовання, наша масова аудиторія відкидає, як мотлох, і ні в якому разі не визнає за мистецтво.

Партія й уряд, і особисто тов. Сталін приділяють надзвичайно велику увагу нашому мистецтву і, зокрема, музиці. Нема жодної країни в світі, де б так піклувалися за художника, композитора, як це у нас — в Радянському Союзі. Нашим митцям створено прекрасні умови для почесної творчої праці.

За ці 5 років з дня постанови ЦК ВКП(б) композитори Радянської України дали велику музичну продукцію. Ряд опер, симфоній, концертів та інших камерних творів, сотні солоспівів величезну кількість обробок українських та молдавських народних пісень, сотні масових та хорових творів — все це створено за цей відрізок часу.

Але часто ця велика робота гальмувалася. Можна було зробити значно більше. Колишній оргкомітет композиторів, замість того, щоб на основі чітких вказівок партії побудувати роботу так, щоб вся композиторська маса брала найактивнішу участь в роботі своєї композиторської організації, робив якраз навпаки.

Керований шкідницькою рукою троцькіста Карпова, він відірвався від маси композиторів, ігнорував цю масу, уникав контролю і створив таку атмосферу бездіяльності, яку довелося розрядити цілковитим переобранням всього оргкомітету композиторів.

Вибори, які проходили на засадах Сталінської Конституції, тобто: закритим (таємним) голосуванням, забезпечили обрання до оргкомітету дійсно авторитетних керівників, які по-більшовицькому взялися за роботу. А роботи — непочатий край. Насамперед треба по-справжньому налагодити пропаганду творчості радянських композиторів. Це — найбільш занедбана ділянка. Така найважливіша для композитора галузь роботи, як видавництво, поставлена вкрай незадовільно. Видавництво «Мистецтво» не може задоволити і десятої частки вимог композиторів і споживача на музичні твори. Утворюється якесь зачароване коло. З одного боку у композиторів лежать сотні творів у рукописах, як мертвий капітал, а з другого — попит на ці твори — величезний. За цю справу треба взятися як слід і розв'язати її до кінця.

Не менш сумна картина і з нашими виконавськими організаціями і філармоніями насамперед. Треба домогтися, щоб Управління в справах мистецтв при РНК УРСР запропонувало усім філармоніям планово, наполегливо і систематично займатися пропагандою творчості радянських композиторів. Це стосується не тільки філармонії, а й ряду інших

мистецьких установ, в тому числі й театрів, а зокрема і особливо — оперних театрів.

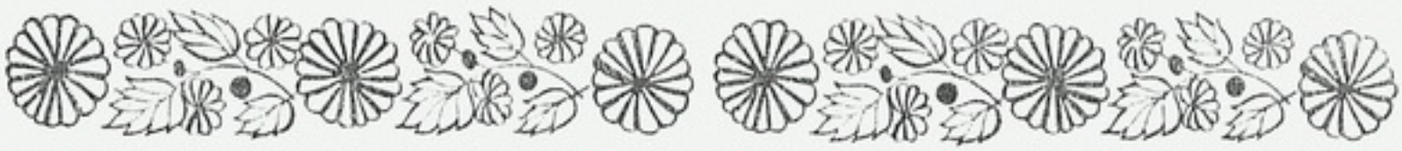
Для пропаганди творчості радянських композиторів оргкомітетові треба налагодити найтісніший зв'язок з музичною самодіяльністю. Доведення творів до десятків тисяч самодіяльних гуртків — це могутній засіб у справі пропаганди нашої творчості.

Вивчити творчість кожного композитора і, якщо треба, допомогти йому в його творчій роботі — це мусить бути першочерговим завданням наших музикознавців. Для цього журнал «Радянська музика» треба перетворити на бойовий орган спілки композиторів, який вказував би шляхи композиторові, а не плентався в хвості подій, як це було досі.

Зараз радянські композитори України активно готуються до XX-річчя Великої Пролетарської Революції. Новий оргкомітет мусить всю свою увагу скерувати на те, щоб допомогти композиторові прийти до ювілею з найкращими творчими досягненнями.

ДАВИД ОЙСТРАХ

Лауреат міжнародного конкурсу скрипалів ім. Ізаї в Брюсселі Одержав 1 премію.



РАДЯНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

Відразу після перемоги на варшавському конкурсі ім. Шопена молоді радянські музиканти здобули перемогу на конкурсі ім. Ізаї в Брюсселі. Слідом за Варшавою—Брюссель, слідом за піаністами Яковом Заком, Розою Тамаркіною, Тетяною Гольдфарб і Ніною Ємельяновою скрипалі: Давид Ойстрах, Буся Гольдштейн, Миша Фіхтенгольц, Ліза Гілельс і Марина Козолупова.

Це вже не перша перемога молодих радянських артистів на міжнародних конкурсах. На першому ж міжнародному конкурсі ім. Шопена у Варшаві першість була завойована радянським піаністом Львом Оборіним; радянські піаністи Луфер, Гутман, Сагалов, Гросман і Дяков були премійовані на другому конкурсі ім. Шопена. На недавньому міжнародному конкурсі піаністів у Відні перша і друга премії були присуджені блискучим радянським піаністам Якову Флієру і Емілю Гілельсу. Нарешті, навіть у складі теперішньої радянської делегації на конкурсі Ізаї в Брюсселі є два лауреати попереднього варшавського конкурсу ім. Венявського — Давид Ойстрах і Буся Гольдштейн.

При найобережнішому і найсуворішому підході до справи не можна не визнати, що в галузі музичного виконання Радянський Союз має великі успіхи. Радянська музична молодь, за загальним визнанням, стоїть майже поза конкуренцією на міжнародних музичних змаганнях. Це змушені визнати в тій чи іншій формі навіть люди, що їх ніяк не можна підозрювати в симпатіях до Радянського Союзу.

Один з учасників брюссельського конкурсу, молодий західноевропейський музикант, з гіркістю сказав Ойстрахові: «Вам добре, про вас дбає держава, а я змушений уривати дві-три години на день від служби для того, щоб готуватися до виступу на конкурсі». У цих словах молодого

Роза Тамаркіна
Лауреат міжнародного конкурсу піаністів ім. Шопена. Одержала 2 премію.

артиста звучить грізний вирок бездушному буржуазному ладові, всій капіталістичній державності, яка є лютою мачухою для величезної більшості талановитих людей.

Ліза Гілельс
Лауреат міжнародного конкурсу скрипалів ім. Ізаї в Брюсселі. Одержала 3 премію.

Буся Гольдштейн
Лауреат міжнародного конкурсу скрипалів ім. Ізаї в Брюсселі. Одержав 4 премію.

Марина Козолупова
Лауреат міжнародного конкурсу скрипалів ім. Ізаї в Брюсселі. Одержала 5 премію.

У музиці, як і скрізь, кадри вирішують все. У капіталістичних країнах є чимало дуже визначних майстрів-музикантів. Імена Стоковського, Тосканіні, Хейфеца, Жака Тібо і Корто говорять дуже багато. Але навіть найбільш неуважна людина не може не помітити постаріння західноевропейських і американських музикантів. Так, це саме постаріння кадрів, а не персональна старість окремих артистів. Талановитої музичної молоді на Заході мало, і вона не сильна якісно. В чому ж тут справа?

Музична обдарованість властива всім народам, і не можна сумніватися в тому, що, скажемо, німецький і італійський народи, які дали світові найвидатніших музикантів, і тепер таять у собі дуже багато блискучих талантів, так само, як і всі інші народи Европи. Але чому ж у такому разі і італійці, які породили Скарлатті та Паганіні, і німці, які дали Тальберга та Йоахіма, найгеніальніших піаністів і скрипалів, і навіть угорці, чия музика прикрашена великим ім'ям Франца Ліста, — чому всі вони опиняються

Тетяна Гольдфарб
Лауреат міжнародного конкурсу піаністів ім. Шопена у Варшаві. Одержала 9 премію.

Миша Фіхтенгольц
Лауреат міжнародного конкурсу скрипалів ім. Ізаї в Брюсселі. Одержав 6 премію.

буквально на задвірках музичних конкурсів?

Пояснення цього «феномена» з погляду буржуазних музикознавців криється в якійсь особливій циклічності розвитку музики. Ця «теорія» будує схему за образом старої гри в «гігантські кроки», тобто один народ раптово підноситься в музичному відношенні у височінь, другий так само раптово стримголов летить униз. Розбиратися у цьому «вченому» безглузді не варто. Ми згадуємо про нього виключно з метою показати, до якого кретинізму доходить буржуазна наука, коли намагається пояснити якенебудь явище, обминаючи його основні закономірності.

Понад дві тисячі років тому філософ-ідеаліст Платон сказав: «музика відповідає державному ладові й змінюється разом з ним». Якщо виключити категоричність цього формулювання, то слід визнати, що Платон в основному мав рацію. Справа саме в державному устрої.

Перебуваючи за кордоном, наші молоді музиканти любовно, як про

Ніна Ємельянова
Лауреат міжнародного конкурсу ім. Шопена у Варшаві. Одержала почесний диплом.

любу матір, думають і говорять про свою батьківщину. Що ж дивного в цьому! Батьківщина вигодувала наших музикантів, навчила їх. Нам здається цілком звичайним, що найталановитішим молодим майстрам радянська держава видає для користування найдорогоцінніші інструменти роботи Страдіваріуса. Але це зовсім незвичайна подія для Заходу. Геніальні витвори Страдіваріуса томляться там у стальних сейфах багатіїв і вони неприступні тим, кому вони найдорожчі і найпотрібніші.

Звичайно, справа не тільки в тому, що всі п'ять учасників мають справжніх «страдіваріусів». Адже вони одержали їх тоді, коли ніхто ні про який конкурс не думав. Але в цьому виявляється велике піклування радянської держави про таланти, про мистецтво в цілому. Старі професори, вчителі радянської музичної молоді, здивовано знизують плечима. Після революції музичні таланти з'являються в нечувано великому числі. Уся разюча обдарованість народів Радянського Союзу виявилася в цьому потоці обдаровань. Революція розв'язує всі сковані доти сили і жене їх з глибин на поверхню життя. Ось у чому розгадка наших музичних перемог, і це зрозуміло кожному, хто допитливо вглядується в радянську дійсність.

Але є тіньові сторони і в наших музичних успіхах. Засліплені блиском художніх досягнень, ми іноді забуваємо ті обов'язки, які безпосередньо випливають з самих досягнень. Покладаючись на свого роду музичний самоплив, Всесоюзний Комітет у справах мистецтв і Наркомос дуже мало дбають про постановку масової музичної освіти. Сором сказати, що в наймузикальнішій республіці Союзу— Україні музика зовсім вигнана з початкової та середньої школи. Втім, в РРФСР справа стоїть не набагато краще. Музичне виховання дітей провадиться (якщо тільки дійсно провадиться) лише до п'ятого класу і до того ж доручається часто-густо неукам. Мудрі наркомосівські постанови, можна сказати, «висадили» музику з класів загальних шкіл і перевели її на становище позашкільно-гурткового предмета.

Музичні школи, в яких вчаться десятки тисяч найздібніших дітей, часто туляться в найогидніших приміщеннях, не маючи скількинебудь пристойних інструментів для занять. Оплата музичних педагогів до безглуздя мізерна, навіть коли мова йде про найбільш кваліфікованих професорів. Приміщення консерваторій не перебудовувались і зазнавали капітального ремонту дуже давно, але це мало, видно, турбує Всесоюзний Комітет у справах мистецтв.

СРСР — стає наймузичнішою державою світу. Ми багатші за всіх талантами й музикою. Отже, в нас повинна бути найкраща в світі система масової музичної освіти й виховання, найкращі в світі консерваторії й музичні школи.

(«ПРАВДА»)

МИКОЛА ВІТАЛІЙОВИЧ ЛИСЕНКО

(95 років з дня народження)

О. БІЛОКОПИТОВ

22 березня минуло 95 років з дня народження видатного українського композитора Миколи Віталійовича Лисенка.

Ім'я композитора Лисенка широко відоме мільйонам трудящих великого неосяжного Радянського Союзу. Це ім'я нерозривно зв'язане з українською народною піснею, танцем і щодня радіо, грамофонні платівки, оперні театри, філармонії, гуртки музичної самодіяльності приносять нам нагадування про видатного композитора-класика і фундатора української музики Миколу Віталійовича Лисенка.

Славу видатного композитора М. Лисенко здобув насамперед тим, що він перший з українських композиторів так багато приклав зусиль над збиранням і художньою обробкою української народної пісні, він перший з композиторів-професіоналів вніс величезний скарб у вигляді сотень оброблень до скарбниці музичної культури.

Але не тільки це принесло йому славу. Він також є першим професіоналом-композитором, який дав ряд прекрасних зразків оперної творчості, які й досі не сходять з оперної сцени («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба»). Використовуючи українську народну пісню, він не обмежувався сферою художніх оброблень. Ні. Він насичував музичним фольклором свої оригінальні твори й насамперед опери і в цьому його величезна заслуга.

Перові Лисенка належить також велика кількість творів хорових, солоспівів, фортепіанних, скрипкових тощо.

Але, повторюємо, найбільше значення Лисенко, як композитор, має в галузі художньої інтерпретації української народної пісні, яку він обробляв і широко пропагував.

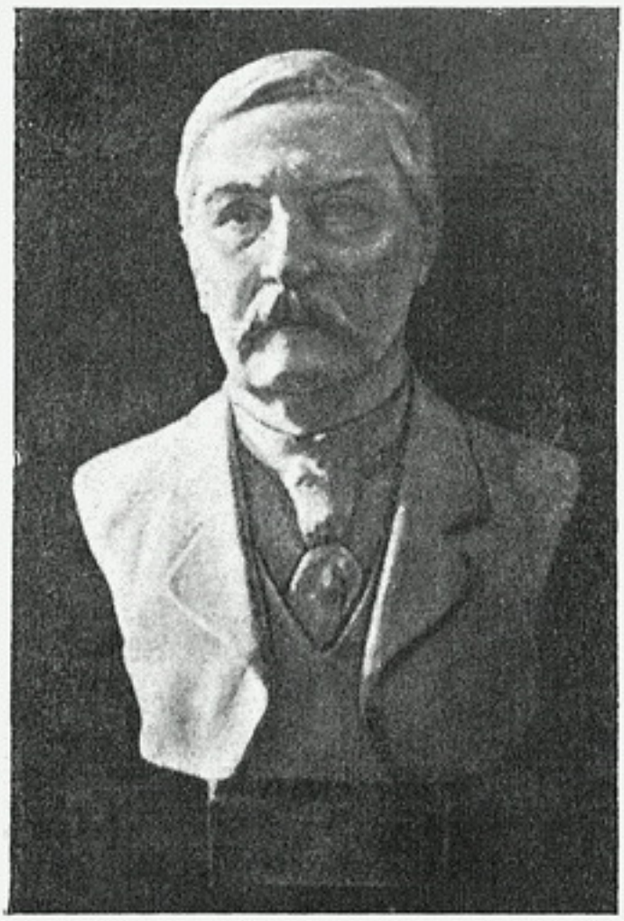
***

У 1842 році 22 березня в селі Гриньках на Полтавщині в родині місцевого поміщика Віталія Лисенка народився син, якого названо було Миколою.

Ще в дитинстві Микола виявляє великий потяг до музики. Проживаючи на селі, він з захопленням слухав українські народні пісні, що їх дівчата й хлопці співали вечорами під час обрядових ігрищ, під час свят тощо.

Батьки Лисенка, бачачи, з яким захопленням їх син Микола ставиться до музики, дозволяли своїм кріпакам часто збиратись і співати українських народних пісень. Це багатюще джерело народної творчості мало величезний вплив на дитину, що згодом позначилося і визначило творчий напрям майбутнього видатного музиканта-композитора.

Няньчині співи та казки, яких вона співала й розказувала, на все життя запали йому в душу.



Бюст М. В. Лисенка.

Перебуваючи і виховуючись в такому оточенні, Миколі доводилося іноді чути музику зовсім іншого порядку. Це — духові оркестри, або, як їх тоді називали, банди мандруючих по поміщицьких маєтках чеських музикантів. Духова музика справляла на дуже чутливого хлопця величезне враження.

Було ще одне середовище, де Миколі Лисенко доводилося слухати музику. Це військо, де служив його батько. Маленький Микола часто з батьком і матір'ю їздив на різні військові смотри, паради, які завжди відповідно оформлювалися і на яких військові оркестри грали марші, різні алюри, галопи тощо. Вже тоді, маленьким хлопчиком він, повертаючись з цих парадів, сідав за інструмент і грав по слуху все, що чув, при чому грав з дивовижною точністю не тільки мелодії, а і гармонії. Прекрасний слух, прекрасне почуття ритму і відчуття гармонійних красот — все це промовляло за виняткові дані маленького імпровізатора.

Вивчати музику Микола розпочав у своєї матері, яка у молоді роки прекрасно грала на фортепіано. Але це тривало недовго. Дальше навчання хлопця музиці було доручено гувернанткам, які часто мінялися і серед яких крім однієї (Франк) не було більше жодної, яка мала б гарну школу і яка могла б прищепити хлопцеві справжній художній смак. Звичайно ці гувернантки ніяк не співчували захопленню хлопця українською народною піснею. Навпаки, вони вважали це за дурний тон і щосили намагалися це захоплення витравити.

Але, на щастя, Миколу скоро позбавили цих вихователів і його 11-річним хлопчиком відвезли до міста Києва до французького пансіону Гедуена.

В пансіоні М. Лисенко вчився дуже добре, рік-у-рік переходячи з одного класу в другий з нагородами. Музиці в пансіоні навчався він у відомого тоді в Києві чеха Паночині. Маючи природні великі дані, під досвідченою рукою гарного викладача, швидко досяг він великих успіхів у грі на фортепіано, залишивши далеко позаду своїх однокурсників. Ці успіхи було продемонстровано у публічному виступі на третьому році навчання в пансіоні.

Там же в пансіоні він пробує своє перо, як композитор, але це були здебільшого маловдалі, легковажні салонні вальси, полечки та подібна музика.

Закінчивши три класи пансіону Гедуена, батьки Лисенка відвозять його до Харкова і віддають до 4 класу гімназії.

Вісімнадцяти років М. Лисенко блискуче закінчує гімназію. Під час перебування в гімназії він весь час продовжує навчатися музиці (гри на фортепіано) і досягає непоганих наслідків.

Перебуваючи в Харкові, він вчився гри на фортепіано у таких прекрасних музикантів, як Вільчек та Дмітрієв.

За цей час він досяг великих технічних можливостей. Великою хибою у музичному вихованні того часу було те, що всю увагу зосереджували виключно на техніці, на зовнішній ефектності, порожній беззмістовній віртуозності. І цьому М. Лисенко від-

дав велику данину. І саме цим може пояснюється те, що Лисенко в цей час не виявляє своїх творчих даних, бо вся його увага віддана виключно технічній справі, де він, як вже вказувалося вище, досягає великих успіхів. Настільки великих, що під час публічних виступів на нього звертає увагу меценат Голіцин (почесний куратор цієї гімназії) і запрошує до себе на квартетні вечори.

Камерні концерти на квартирі у цього мецената, де виступали кращі музиканти, дуже багато дали Лисенкові, бо тут він уперше познайомився з багатьма зразками камерної класичної музики. На цих вечорах з охотою виступав і М. Лисенко, де він користувався теж великим успіхом.

Закінчивши гімназію, М. Лисенко вступив до харківського університету на природничий факультет, але через рік він переводиться до київського університету, який і закінчує у 1865 році.

За роки університетського навчання в Києві остаточно формується світогляд Лисенка. Отут Лисенко виявляє свій композиторський талант і з головою поринає у роботу. Він збирає українські народні пісні, обробляє їх і широко пропагує з естради організованим ним же самим студентським хором. За короткий час він обробляє велику кількість пісень і вже жодний концерт, жодна студентська вечірка не обходиться без участі Лисенка. Влітку під час канікул він їде на село записувати українські народні пісні, для своїх чергових обробок. Але крім тих пісень, що він записував сам, студентство університету привозило йому також силу-силенну записів українських народних пісень, які згодом було оброблено і надруковано.

У 1865 році М. Лисенко закінчує університет з дипломом кандидата фізико-математичного факультету по відділу природничих наук і йде працювати на посаду мирового посередника в Таращанський повіт, на Київщині, для того, щоб зібрати гроші й здійснити свою мрію, яка полягала в тому, щоб виїхати за кордон для набуття справжньої музичної освіти. Це він і здійснює після своєї 2-річної роботи мировим посередником. Кинувши роботу, він виїжджає до Лейпціга і вступає до консерваторії, де по фортепіано працює у Рейнеке, а по теорії композиції — у Ріхтера.

Навчання в лейпцізькій консерваторії дуже багато дає Лисенкові як музикантові. Щоправда, це навчання було у нього проведено у надто скорочений термін. 4-річний курс лейпцізької консерваторії він закінчив за 2 роки. Це звичайно відбилося на його музичній освіті, що він відчував усе своє життя. Насамперед це можна сказати про таку ділянку музичної роботи, як інструментовка, де Лисенко часто відчував свою безпорадність.

Перебуваючи в консерваторії, він більше приділяє уваги грі на фортепіано, ніж іншим музично-теоретичним предметам. Але композиторську роботу він весь час продовжує і працює над обробками українських народних пісень, які він забрав з собою до Лейпціга і які мав намір видати. Лейпцізька консерваторія саме тому і приваблювала Лисенка, бо тут за кордоном було легше надрукувати українські пісні, ніж у царській Росії, де українська мова була заборонена.

У вільний час від занять в консерваторії Лисенко ходив по концертах і слухав музику. На той час концертне життя у Лейпцігу йшло по трьох напрямках: широкі публічні концерти по Schützenhaus'ах; духовні концерти по церквах; і академічні концерти (серйозної симфонічної музики) у Gewandhaus'і.

Ось як М. Лисенко у листах до своїх батьків описує ці концерти:

«Уявіть собі величезні зали так званого Schützenhaus'а розміщені в 3-х поверхах, чудово і розкішно прибрані, з саженними трюмо і все це потопає в морі газового світла — це концертний зал. На естраді, обвитій квітами, розташовується оркестр на 40 або на 50 душ, який все прекрасно виконує (все це приватні оркестри, а їх тут чимало приїхавших на ярмарок, і всі вони дають концерти в різних залах міста щовечора). Вхід — 20 нейгрошей, тобто наших 60 коп. Але що

мене вразило: входжу до залу—місць нумерованих і чинно в ряд виставлених не бачу, бачу міріади людей, дам, дівчат, ets, що сидять за столами, їдять і п'ють і курять. Уявіть, як я розчарувався. Ця шельма німота (правда, всі виключно купецтво, та тут у Лейпцігу, власне, і нема іншої верстви, хіба у новому місті через річку Elster zu Promenaden Strasse) їсть, п'є і на весь голос розказує, регочеться, коли їй забажається під час самого виконання прекрасних п'єс. Тільки кілька разів сюкали, щоб мовчали, тоді перестають».

Це перший тип концертів, який Лисенкові дуже не сподобався. А ось другий тип концертів, про які він пише батькам у тому ж таки листі:

«Був я у славетній, по старовині Tomaskirche, тій самій, де Бах був органістом. Величезне похмуре з чорними стінами приміщення, подібне до будинку з дуже довгими і вузькими вікнами, з крутим дахом і високою шпильоподібною дзвіницею. Тут щосуботи від половини другої години збігається весь музикальний Лейпціг послухати величезний хор хлопчиків, що співають з органом. Але що це за співи! божественне й співають всі хори Баха, Бетховена, Ріхтера, Рейнеке та інших знаменитостей з органом»...

Нарешті, третій тип концертів, який найбільше подобався Лисенкові, так описано ним у листах до батьків:

«Уже два концерти було у знайомому Gewandhaus'і. На першому грали симфонію c-moll Бетховена, увертюру Вебера із опери «Евріанта» . Венявський приїздив із Петербурга нарочито, теж грав концерти e-moll Мендельсона з оркестром той, що й ви знаєте, і ще свою фантазію на вальс з опери Гуно «Фауст». Дуже добра річ. І Зеегофер, дівчина — співачка з Відня, теж співала не пам'ятаю, щось з «Оберона» Вебера. А у цей четвер грали 1) g-moll симфонію Шумана, оркестр. Що то за оркестр, боже мій, коли б ви чули! Коли професори грають;

Давид першу скрипку грає. — А духові, як срібло, а як цілий оркестр виробляє, dim, decresc, rallen, etc. Боже мій, волосся догори лізе! 2) Seehofer співала арію з «Тангейзера» з оркестром. 3) Потім Антін Рубінштейн, той, що був директором консерваторії в Петербурзі, грав свій концерт з оркестром. Дивуєш пальцям, але не серцю і думці. Урешті паскудство. 4) Шла увертюра учня тутешньої консерваторії Artura Sulliwan'a. In memoriam. Оркестровка дуже добра, а гадка так собі. Але видно добре зроблена, що удостоїлася доброї атестації Рейнеке і постановки в концерті у Gewandhaus'і; він сам і диригирував її. Seehofer співала ще тричі — «Ave Maria» тв. Рейнеке і два романси Шуберта і Мендельсона. Концерт, як голочка!».

Відвідування таких концертів дуже багато дало Лисенкові щодо розвитку його музичного смаку і мало безперечно великий вплив на його формування, як культурного музиканта. Ці концерти були великим стимулом для творення камерної інструментальної музики.

Навчаючись в консерваторії, М. Лисенко створює на слова Шевченка видатну музику до «Заповіту», друга редакція якої використовується тепер в наш час. У Лейпцігу пише Лисенко також оркестрову увертюру на українські народні теми та ряд інших творів. Там же виходить з друку його перший збірник обробок українських народних пісень.

Навчався Лисенко дуже добре. Він, крім занять в консерваторії, які його часто не задовольняли, брав приватні лекції у професури тієї консерваторії й наполегливо працював, крім фортепіано, ще і над музично-теоретичними дисциплінами. Це принесло йому величезну користь. Доводиться тільки жалкувати, що Лисенко змушений був чотирирічний курс навчання пройти за 2 роки.

Оцінки навчання в консерваторії в нього були дуже добрі. Так, наприклад, при переході з курсу на курс у свідоцтві від 27.IV 1868 року читаємо:

По теорії музики та композиції:

«П. Лисенко є старанний учень, встигає дуже добре. Д. Папріц».

«П. Лисенко є зовсім короткий час моїм учнем, але виявляє вже великі старання.

К. Рейнеке».

«З усіх боків прекрасний учень

Є. Ріхтер».

По класу фортепіано:

«П. Лисенко є один із найстаранніших і талановитіших учнів.

К. Рейнеке».

«П. Лисенко є один з моїх найобдарованіших учнів, виявляє зразкову старанність і встигає вже прекрасно.

Є. Венцель».

На жаль, в лейпцізькій консерваторії дуже погано було поставлено музично-теоретичні дисципліни. Це Лисенко відчував на собі у всій подальшій музично-творчій практичній роботі. Ця консерваторія найголовнішим своїм завданням ставила виховання віртуозів і цьому було підпорядковано все.

Закінчивши у 2 роки лейпцізьку консерваторію, М. Лисенко у 1869 р. повертається на постійне життя до Києва і тут він веде всю свою музично-педагогічну і творчу роботу. Він організовує навколо себе добрий хор переважно з університетської молоді, з яким проробив величезну роботу.

Всі свої обробки українських народних пісень, всі свої хорові твори він перевіряв у цьому хорі, бо здебільшого вони й писалися для поповнення репертуару саме цього хору. В наслідок такої роботи у Лисенка збіралась велика кількість хорових розкладок українських народних пісень, а також оригінальних творів для хору.

Відчуваючи велику прогалину в своїй музичній освіті, яку він особливо відчув, коли взявся до оперної творчості, М. Лисенко їде до Петербурга (1874—75 рр.), щоб у Римського-Корсакова поповнити свої знання. На цьому і закінчується музична освіта М. Лисенка. Подальші знання й досвід здобувалися у великій практичній музично-творчій роботі, яку він вів з юнацьким запалом.

***

Музично-творча спадщина, яку залишив нам Микола Віталійович Лисенко, величезна. Всю цю творчість можна розподілити на такі 4 групи: 1) оброблення українських народних пісень; 2) вокально-хорова оригінальна творчість; 3) оперна творчість; 4) інструментальна творчість.

Найбільша заслуга Лисенка в тому, що він, як ніхто з українських композиторів, багато зробив у галузі української народної пісні. Систематична робота рік-у-рік і так протягом десятків років — він уперто збирає, відбирає і обробляє сотні кращих зразків української народної пісні. І не тільки обробляє, а і широко пропагує її, несе в маси. Як ми вже вище зазначили, ще, перебуваючи за кордоном під час навчання в лейпцізькій консерваторії, він упорядковує першу свою збірку на 40 українських народних пісень, яка і виходить в Лейпцігу з друку в 1868 році. І після цього виходять друком аналогічні збірки по 40 нових пісень у 1869 році друга, у 1875 — третя, у 1887 — четверта, у 1892 році — п'ята, у 1895 — шоста і в 1898 році — сьома збірка. Ці пісні переважно одноголосі з фортепіанним супроводом. Не зважаючи на шалений утиск з боку царської цензури і заборону українського слова, Лисенко скрізь, де тільки можна, намагається друкувати свої твори. Крім вищезгаданих збірок, він друкує нові збірки хорових розкладок по 10 українських народних пісень в кожній і видруковує з 1886 (вихід першого десятка) по 1903 рік (вихід останнього десятка) дванадцять десятків українських пісень. Своїми обробками він тоді давав українській народній пісні право на життя і в цьому його величезна заслуга. Крім згаданих збірок Лисенко ще обробив різні обрядові пісні, які були видрукувані окремими збірниками.

Велику роль відіграв також М. Лисенко в справі розвитку хорового мистецтва, створюючи велику кількість хорових творів на слова Т. Г. Шевченка, Франка та ін. На слова Шевченка він написав понад 80 творів, серед яких хори, дуети, солоспіви. Багато з оригінальних творів Лисен-

Портрет М. В. Лисенка
робота художника Куриласа

ка стали настільки популярними, що їх співають вже, як народні пісні. Взяти хоча б такі твори, як «Заповіт» на слова Шевченка, або «Вічний революціонер» на слова Франка. Прекрасний знавець і майстер хорової справи, він створює такі зразки хорового мистецтва, які культуру хорового співу підіймають на дуже високий рівень. Крім творів на слова Шевченка, він створює близько 30 номерів вокальної музики, які друкувалися під назвою «Пісні й співи».

Велику спадщину залишив нам Лисенко в галузі оперної творчості. Він написав такі відомі всім нам опери, як «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Утоплена», «Різдвяна ніч», що деякі з них, як «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», виставляються і зараз нашими оперними театрами і користуються у аудиторії виключним успіхом. Крім зазначеного, Лисенко написав оперу «Андріяшіада», «Ноктюрн», опера-хвилинка та розпочата двоактна опера «Сафо».

Лисенко написав також дві оперети — «Чорноморці», «Енеїда» та три дитячі опери — «Коза-дереза», «Пан Коцький» та «Зима і весна». Щоб закінчити перелік театральної музики, треба згадати ще про музику Лисенка до історичної драми «Остання ніч» та музику до феєрії «Чарівний сон».

З одного тільки переліку ми бачимо, що Лисенко багато попрацював в галузі оперної музики. І тут його велика заслуга в тому, що він свої оперні твори насичував музичним фольклором, українською народною піснею. У цьому безперечно секрет того успіху, який ці опери мають ще і тепер. І треба сказати, що там, де Лисенко відступав від принципу насичення опери фольклором, там відразу впадає в око блідість музичної мови, яка розхолоджує слухача. А як тільки він знову повертається до своєї сфери народної пісні, там знову яскравість, свіжість, оригінальність, які не можуть не захопити.

В галузі чисто інструментальної музики М. Лисенко залишив нам немалу по кількості творів спадщину. Переважна більшість цієї творчості — це фортепіанні твори, що цілком природно, адже Лисенко був гарним піаністом і прекрасно знав можливості фортепіано. Створюючи музику для фортепіано, він і тут широко використовує українську народну пісню. От, наприклад, фортепіанна сюїта з українських пісень. Прелюд побудовано тут на пісні «Хлопче молодче», куранту на пісні «Помалу-малу, братику, грай», токата побудована на пісні «Пішла мати на село», для сарабанди використано пісню «Сонце низенько», для гавота взято пісню «Ой чия ти дівчинонька» і нарешті для скерцо використано українську народну пісню «Та казала Солоха прийди».

Таке ж саме насичення фольклором і в рапсодіях на українські теми, і у «Фантазії», де використано дві українські народні пісні, і в багатьох інших творах.

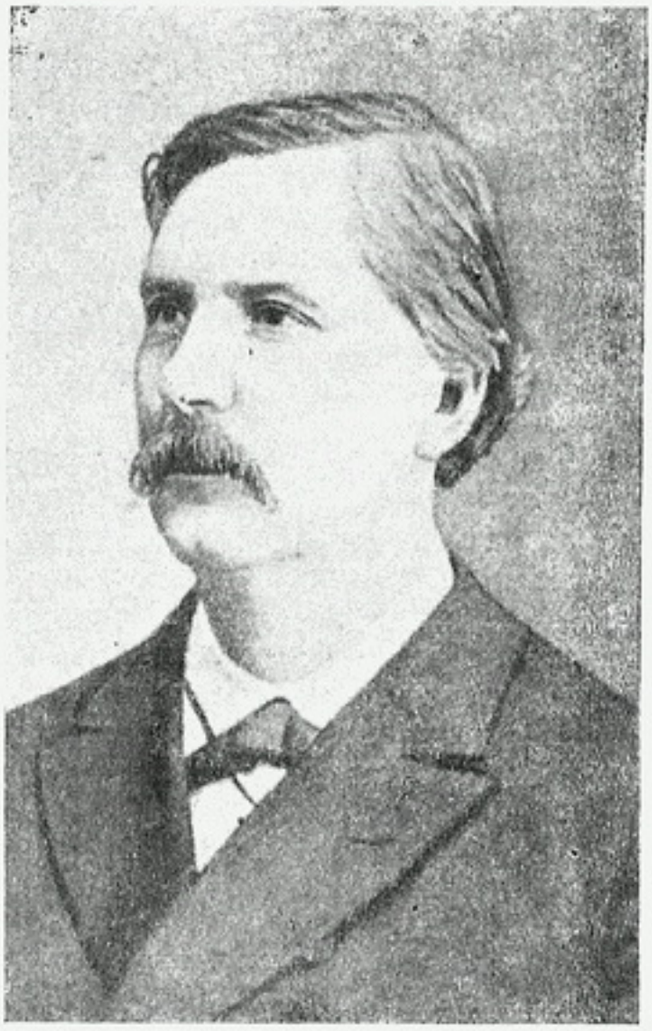
Але крім творів, побудованих на матеріалі української народної пісні, у Лисенка є ще цілий ряд творів для фортепіано, написаних на свої власні теми. Сюди треба віднести такі, наприклад, твори, як «Концертний по-

лонез», «Вальс брильянт», «Концертний вальс», «Вальс melancoligue» та ряд подібних творів. Всього Лисенко написав понад 60 інструментальних творів, які було видрукувано, і багато з них увійшли до репертуару цілого ряду виконавців.

Лисенко розпочав роботу над симфонією. В його рукописах збереглася чорнетка, на якій є такий напис: «Symphonie. Allegro con Spirito. N. Lissenko. August 1869». Отже, можна гадати, що цю симфонію розпочато ще під час перебування в Лейпцігу, але вона так і залишилась незакінченою, бо особливо на Україні на той час не було абсолютно ніяких стимулів для праці над такими формами. Адже навіть якщо Лисенко і закінчив би свою симфонію, вона все одно залишилася б лежати мертвим капіталом, бо, як відомо, жодного симфонічного оркестру тоді в Києві не було. І величезною трагедією для Лисенка, як і для кожного музиканта, було те, що він не міг послухати навіть інструментовку своїх опер у відповідному виконанні. Він міг розраховувати лише на невеличкі оркестрики різних театральних труп, які існували на той час. Такий стан безперечно мав дуже негативне значення в розвиткові музичного таланту Лисенка.

Якщо були б сприятливі у цьому відношенні умови на Україні, нема ніякого сумніву, що Лисенко не тільки закінчив би свою першу симфонію, яку він кинув писати на 39 сторінці, а й написав би ще кілька симфоній, в яких безперечно звернувся б до української народної пісні. І цілком природно, що думка написати симфонію виникла у Лисенка там, де він чув прекрасні симфонічні оркестри, де він міг орієнтуватись на якусь певну реальну виробничу базу. Такої бази не було на Україні й це спричинилося до того, що по лінії чистої симфонічної музики Лисенкові не вдалося показати свої творчі можливості.

Цим у великій мірі й треба пояснити ту величезну продуктивність в галузі вокальної музики й майже повну відсутність праці над симфонічними творами, які вимагали такого інструменту, як симфонічний оркестр.



М. В. Лисенко
в роки 1889—90 р.р.

***

Говорячи про Миколу Віталійовича Лисенка, як про композитора, не можна обминути і інші ділянки музичної роботи, до яких він прикладав свої руки. І насамперед треба сказати про його працю як етнографа. Він записав від мандруючих народних співців, музикантів ряд «дум» та історичних пісень. А в містечку Борисполі він записав цілий весільний ритуал (повний текст і співи). Але найбільшою роботою Лисенка в цьому напрямку була робота по запису репертуару кобзаря Остапа Вересая. Він записав абсолютно увесь його репертуар з текстами і нотами. На основі цього матеріалу він написав теоретичну роботу під назвою «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем».

З теоретичних праць М. Лисенка треба відзначити його роботу під назвою «Народні музичні струменти на Україні», яка надрукована була в газеті «Зоря» за 1894 рік. Ця праця була багато ілюстрована малюнками музичних інструментів та нотними прикладами. Крім того, він написав статтю «О торбане и музыке песен Видорта» та ряд інших праць.

Отже, як бачимо, Лисенко як композитор-професіонал не обмежується лише писанням музики. Він прагне підвести теоретичний грунт під свою творчу практику. Взагалі він був надзвичайно багатосторонньою людиною. Адже крім творчої і теоретичної роботи він був ще і диригентом, і педагогом, і громадським діячем.

Лисенко — перший на Україні композитор-професіонал. У ті роки панування насильства і безправ'я, в роки чорної реакції, коли душили найменший прояв демократизму, найменший прояв національної культури, — в цей час Лисенкові доводилось визначати свій творчий шлях і формуватися, як художнику. Він пішов шляхом, який зв'язував його з трудовим народом, і в цьому його величезна заслуга. За це шанує його вільний тепер народ квітучої Радянської України. Цю шану ми щодня чуємо в піснях, створених видатним музикантом — Миколою Віталійовичем Лисенком, які співає на повний голос щасливий радянський народ соціалістичної батьківщини.

М. ГОРЬКИЙ ПРО М. ЛИСЕНКА

— Смерть Лисенка розумію, як величезну втрату, але, читаючи описи його похорону... відчуваю якесь тремтіння радості в серці: як любить народ свою людину. Як глибоко повчальна ця сумна, але така могутня, прекрасна, церемонія проводів людини, що відслужила своїй справі, і як радісно відчуваєш, що народ зрозумів велич її праці! Прекрасна й смерть, коли вона веде за собою таке збудження життя, такий полум'яний розквіт почуття любові і поваги до покійного...

(З листа М. Горького до Коцюбинського).

Посмертна маска
ЛИСЕНКА.

„ТАРАС БУЛЬБА“

Л. М. РЕВУЦЬКИЙ

Микола Віталійович Лисенко усе своє життя присвятив роботі над народною піснею. Він глибоко і грунтовно знав народну творчість і любив її. Вся його композиторська діяльність міцно побудована на народній пісні, і в цьому головна заслуга М. В. Лисенка перед українською національною музичною культурою.

На мою долю припала почесна і відповідальна робота над новою редакцією опери Лисенка «Тарас Бульба». Цю оперу Лисенко писав протягом 10 років — з 1880 до 1890 р. «Тарас Бульба» є монументальне музичне полотно величезної цінності.

Спроби поставити оперу «Тарас Бульба» на сцені не завжди були вдалими. Різні постановники перемонтовували окремі її частини, скорочували. Часто ця робота виконувалася незграбно, без необхідної і заслуженої поваги до прекрасної музики Лисенка. Основне завдання, яке я поставив перед собою в роботі над новою редакцією «Тараса Бульби», — це виразно і рельєфно донести до радянського глядача все те, що є ідейно цінного і образного в опері — цьому найкращому зразкові спадщини української музичної культури.

Ми мали перед собою кілька варіантів опери з безліччю сторонніх нашарувань у кожному, які виникли в наслідок постановок опери в різні часи. З усією чутливістю і повагою учня Миколи Віталійовича я приступив до роботи над очищенням прекрасної музики Лисенка і над відтворенням правильної її редакції.

Багато хиб мав текст старого лібретто опери, написаний Старицьким. В цьому лібретто було багато історично невірного. Центральне місце посідав у ньому роман Андрія. Ми переносимо наголос на боротьбу козацтва проти польських панів, боротьбу, яка в тексті старого лібретто і опери майже не показана. Опера Лисенка за новим лібретто з змінами і додатками, які вніс поет Максим Рильський, звучатиме тепер зовсім інакше — її соціальна суть значно посилюється. Це видно, зокрема, в сцені з появою гінця. Ця сцена тепер сповнена великої драматичної напруги. Гінець вривається на сцену поранений, скривавлений, у подертому одязі...

Постать Тараса також набере тепер іншого забарвлення. В старій опері Тарас був фігурою пасивною. Тепер він до кінця лишається борцем проти польського панства і гине в цій боротьбі. У новій сцені, якої в старій опері зовсім не було, Тараса прив'язують до дерева і спалюють.

Крім сцени «Смерть Тараса» мною написана музика ще однієї нової сцени — Тарас у гетьмана Остряниці. Обидві ці сцени мають показати, як українське козацтво ставилося до польських панів, як воно не мирилося з їх хазяйнуванням на Україні, як організовувало опір пануванню поляків.

Роль Тараса збагачена новою великою арією, яку він співає у відповідь на смерть Остапа.

Роль Андрія вдало була змальована

Лисенком і в новому тексті вона майже не змінена. Щодо Остапа, який був показаний дуже невиразно, — то тепер ідейна значимість цієї ролі піднята. Значно збільшена роль кобзаря, який в новому тексті опери стає народним агітатором проти польських панів. Соціальне обличчя Остапа, зокрема, яскраво виявляється в тому, що він перший підхоплює пісню кобзаря проти поляків. На слова М. Рильського написана нова пісня, яку співає кобзар:

«Ой не час, не пора
Від панів чекать добра...».

Масові сцени в опері набрали виразного соціального характеру. Нарешті, опера поповнилася кількома танцями і народними піснями. Ці пісні ми добирали переважно з числа тих, які були оброблені Лисенком.

Працюючи над оновленням «Тараса Бульби», я весь час відчував на собі чарівний вплив музики Лисенка. Мушу сказати, що на всьому своєму творчому шляху я перебуваю під подвійним впливом М. В. Лисенка. Будучи його учнем по класу фортепіанної гри, я запозичив багато дечого, що істотно відбилося на моїй роботі по створенню фортепіанних творів. Значно пізніше далися взнаки впливи Лисенка на мою композиторську роботу в галузі побудови мелодики, яка стала доходити до мене через творчість Лисенка. Я вважатиму себе щасливим, якщо мені вдалося зберегти в новій редакції опери «Тарас Бульба» усе те прекрасне, що в неї вклав Микола Віталійович, і добитися, щоб чудова опера Лисенка зазвучала, як народний музично-драматичний твір, гідний пам'яті великого українського композитора.

Ті прекрасні умови, які завдяки піклуванню партії і радянської влади створені працівникам мистецького фронту, зобов'язують нас віддати всі свої сили і здібності творчій роботі. Ми вважаємо свою роботу над оперою почесним обов'язком перед радянською музичною культурою, перед пам'яттю талановитого українського народного композитора Миколи Віталійовича Лисенка.

ГЛІНКА І ЛИСЕНКО

Про відношення Лисенка до Глінки яскраво свідчить концерт пам'яті Глінки 1904 року, влаштований українським композитором в «Літературно-артистичному товаристві» і урочистий концерт на честь Глінки 23 травня 1904 року в театрі «Товариства грамотності». Афіша великими літерами оповіщає, що «М. В. Лисенко влаштовує урочистий концерт пам'яті великого композитора Михайла Івановича Глінки з приводу сторіччя з дня народження».

Поданий нижче уривок статті Лисенка за 1873 рік показує, як композитор підкреслює значення Глінки — творця російської національної народної музики:

«З Серова, який вперше приклав свої широкі вчені музичні знання до наукової теоретичної розробки великоруської пісні, зміцнилось серйозне значення народної музики. Великий Глінка, який ще раніш вніс у свої безсмертні твори характер і особливості народної великоруської пісні, а за ним слідом цілий ряд талановитих художників, що працюють на рідній ниві, зміцнили таке серйозне значення за північною мелодією... Правда, наш південь менш щасливий за північ: він не дав нам свого Глінки, з якого, властиво кажучи, на півночі і розвинувся смак до національної народної музики...»

ЗУСТРІЧ З КОМПОЗИТОРОМ

М. І. ЛИТВИНЕНКО-ВОЛЬГЕМУТ

Народна артистка СРСР, орденоносець

Я добре пам'ятаю єдину мою зустріч з композитором Лисенком, хоч відтоді вже минуло двадцять п'ять років. Це було на початку моєї сценічної діяльності, коли я, молода, недосвідчена ще артистка, дістала першу відповідальну партію в моєму першому театрі — в трупі Садовського в Києві. Ми готували оперу Лисенка «Утоплена» і я співала в ній роль панночки. Репетиції відбувалися у приміщенні народного дому, де тепер міститься столичний театр музкомедії.

І ось несподівано на генеральну репетицію прийшов композитор. Важко описати моє хвилювання. Чомусь я чекала нищівної оцінки, а замість того після закінчення репетиції Микола Віталійович підійшов до мене, взяв за руку і, посміхаючись, сказав:

— Браво дівчина! Отакою я і сподівався почути свою панночку.

Всі ми нетерпляче чекали прем'єри, щоб на повний голос у присутності Лисенка проспівати його «Утоплену». Але день прем'єри затьмарився. Ми дізналися про передчасну смерть творця прекрасних мелодій.

Ця незабутня зустріч назавжди зв'язала мене з творчістю Лисенка. Правда, моє знайомство з ним почалося набагато раніше. Ще ученицею я захоплювалася його романсами: «Айстри», «Місяце, князю», «Хіба тільки рожам цвісти» і ін.

Так, пізніше, я впізнала його кращі твори і відтоді пісні Лисенка, пройняті хвилюючим ліризмом, міцно ввійшли до мого репертуару і я співаю їх ось уже майже чверть століття.

Лисенка любимо не лише ми, вокалісти, яких приваблює в його творах мелодійність, співучість музичної фрази, відсутність дисонансу і відривчатості у тактах. Лисенка люблять широкі маси слухачів. Де б я не виступала — на Україні, в Грузії, на Уралі, чи в Москві, — аудиторія відразу ж підпадає під вплив чарівної лисенківської пісні. Його найкращі пісні — «Ой, чого вода каламутна», «Садок вишневий», «Ой, пішла я у яр за водою», «Реве та стогне» та інші добре відомі далеко за межами Радянської України. І впізнали їх лише після революції, коли кращі зразки культури одного народу стали надбанням усіх народів Країни Рад. Я з радістю зайвий раз переконалася в цьому під час моєї концертної подорожі по Башкирії і Уралу, коли виконані мною твори Лисенка зустрічали з величезним піднесенням.

Для нас, вокалістів, творчість Лисенка назавжди лишиться повчальним і вдячним матеріалом, в якому можна без кінця черпати для себе все нове і нове. Ось тепер я співаю партію матері в його опері «Тарас Бульба», яку незабаром покаже у Ленінграді наш оперний театр. Я вже давно не працювала над роллю з таким захопленням. Уся партія

пройнята винятковим драматичним ліризмом, вона настільки виразно окреслена, що навіть, коли б тільки співати без допоміжних сценічних заходів, образ матері справив би найміцніше враження.

У день вшанування пам'яті видатного музичного класика України я хотіла б знову нагадати нашим українським радянським композиторам, чому їм слід повчитися у Лисенка. Наші композитори повинні вчитися його творчому стилю, його вмінню використовувати багатющі і багатобарвні скарби народної творчості, справжній драматичний ліризм, не штучний, не сентиментальний, з іскристою дохідливою і простою мелодією української народної пісні.

ТВОРЕЦЬ МУЗИЧНИХ СКАРБІВ

В. Я. ЙОРИШ

Заслужений артист республіки, композитор, орденоносець

Творчий шлях М. В. Лисенка винятково великий. В своїх творах він дав найяскравіші і повноцінні художні зразки українського національного стилю. Він глибоко знав і відчував народну пісню, проаналізував її до найдрібніших деталей і на основі її своєрідної інтонаційно-ладової структури, на основі її орнаментики виробив свій самостійний художній стиль.

І безперечно, творчість і творчий метод М. В. Лисенка ще довгий час будуть об'єктом уважного вивчення і критичного освоєння.

В свої твори, — чи то обробка народної пісні, чи то оригінальний твір—хоровий, фортепіанний чи оперовий, Лисенко, крім виняткового знання мови свого народу, його характеру, звичаїв, вклав справжню теплоту і любов, — ось чому його твори такі щирі, близькі народові і він користується взаємним розумінням і любов'ю з боку трудящих мас Радянського Союзу.

Мені, працюючому в галузі музичної культури, ці твори особливо близькі і цінні, бо спадщина Лисенка являє собою різноманітний матеріал для вивчення і освоєння.

Немає такого з творів Лисенка, з яким я не був би знайомий, а проте, аналізуючи їх знову, знаходиш все нові деталі, нові красоти, що дають ключ до праці над створенням національних по формі, але інтернаціональних змістом творів.

1936 року мені довелось працювати над оперою «Наталка Полтавка», поклавши в основу працю в цій галузі М. В. Лисенка. Я з великою обережністю і увагою піддавав ускладненню наявні номери, і створював нові, намагаючись свою музичну мову будувати на базі методу і досвіду, залишеного нам Лисенком — найвидатнішим композитором, класиком української музики.

ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ЛИСЕНКА

М. ГЕЙЛІГ

Аспірант київської державної консерваторії

В історії минулого української музики ім'я Лисенка займає одне з центральних місць. У своїх кращих творах Лисенко став виразником передових для свого часу ідей в музиці. Із неясної, до певної міри хаотичної незадоволеності буржуазною системою в його творчості виростають і стверджуються паростки демократичної програми.

Оперна спадщина Лисенка кількісно досить значна. Центральне місце в ній займає опера «Тарас Бульба», типу великої історичної опери. Далі іде ряд лірично-побутових п'єс: «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Наталка Полтавка», «Чорноморці». Всі, за винятком «Різдвяної ночі», написані в формі своєрідного перетворення традицій опери буфф — чергування окремих музичних номерів з розмовою. Окремо стоять його твори останнього періоду, серед яких закінчений лише один — маленька опера «Нокторн». Залишив Лисенко також три дитячих опери: «Зима і весна», «Коза-дереза» і «Пан Коцький». Крім того є цілий ряд незакінчених опер або лише розпочатих («Сафо», «Остання ніч»). Серед цієї величезної кількості творів далеко не всі мають однакову цінність і однакове значення в дальшому розвитку укр. музики, зокрема для української опери. Оскільки завдання цього нарису лише накреслити контури розвитку оперної творчості Лисенка, не вдаючись до детального аналізу передумов, що призвели до змін на цьому шляху, в дальшому викладі мова йтиме, головним чином, про вузлові моменти цього розвитку. Початок Лисенкової оперної творчості виходив з тієї традиції, яка була характерна для українського театру 60—70 рр. Цей театр, не зважаючи на репресії уряду проти української мови й культури, існував і розвивався, але політика заборони, різні перешкоди і обмеження, які ставилися, як обов'язкові умови, до кожної української вистави, сильно позначилися на загальному відставанні українського театру.

На театральному фронті того часу діяли гуртки аматорів або тимчасові напівпрофесійні колективи. Основною метою було поширення української мови й пісні й популяризація етнографічних особливостей українського народу. Репертуар здебільшого обмежувався старими українськими п'єсами, в яких за малюнками ідилічного безжурного життя проглядали риси соціальної нерівності.

Музика в таких п'єсах відогравала дуже велику роль. Народні пісні й танці були обов'язковою складовою частиною кожної вистави. Українські композитори долисенківського періоду — Артемовський, Заремба, пізніше — Ніщинський, Аркас працювали саме в галузі такої сценічної музики. Творчість такого типу, що зародилася на Україні в 30—40 рр. XIX сторіччя, була по суті, як уже

М. В. Лисенко
27–28 років.

було сказано, своєрідним перетворенням опери буфф XVIII сторіччя в українських умовах. Яскравим зразком такого твору може бути «Запорожець за Дунаєм» Артемовського. Але пізніше, починаючи з 60 рр., цей жанр розвивається в іншому напрямку. Яскраві фарби, гостра і глибока сатира, опозиційні настрої опери буфф її кращого періоду розвитку змінюються сентиментальними ідиліями, що подають картину ідеалізованого села, до певної міри прикрашують його побут і людей.

Творчість Лисенка першого періоду — «Чорноморці», «Різдвяна ніч», пізніше «Утоплена» і «Наталка Полтавка» — все це побутові п'єси, в основі яких лежить любовний конфлікт. Завжди в цих операх є пара закоханих, що зустрічають багато перешкод на шляху до з'єднання, але кінець-кінцем досягають своєї мети з допомогою якихнебудь зовнішніх факторів, інколи навіть випадкових. Не зважаючи на це, Лисенкові все ж вдається піднестись над рівнем попередньої традиції й подати в цих творах яскраві типові образи українського села. Морально етичне значення цих творів сягає значної височини, бо характерна риса їх — це правдива передача глибоких почуттів окремих людей, зв'язаних з долею всього народу.

З перелічених чотирьох творів перший сценічний твір Лисенка — оперета «Чорноморці» на сюжет Кухаренка, написаний на початку 70 рр., і оперета «Наталка Полтавка» на текст Котляревського, що вийшла з друку у 1890 році, — цілком однотипні твори. Зміст обох розгортається за описаною вище схемою. Обидва твори збудовані з окремих пісенних (сольних, хорових і танкових) номерів, розділених розмовою. Основна принципова ознака цих номерів — народна пісня, на якій вони збудовані. Народна пісня або безпосередньо являє основу кожного номера, або трохи змінюється в інструментальних уривках (увертюра, антракти). Ансамблі зустрічаються рідко, здебільшого в фіналах актів і мають малорозвинений характер. Відсутність гострої конфліктності в самій драматургійній канві обумовлює відповідну м'якість і ліричність музичного матеріалу. У попередників Лисенка це безпосередньо призводило до ідилічності, прикрашеності образів і разом з цим до відповідної модифікації народно-пісенного матеріалу, зв'язаного з цими образами. Народність, як творча основа Лисенка, виступає в цих творах як головний фактор. Цим пояснюється життєздатність цих творів, що забезпечує їм силу впливу і для наших днів.

Розглядаючи ці твори окремо, треба віддати перевагу «Наталці Полтавці». Сюжетна лінія її розвинена значно вдаліше, ніж в «Чорноморцях», дія більш сконцентрована і не розпорошує увагу на другорядне. Завдяки цьому основна драматургійна лінія виступає дуже яскраво, що дає значно більше можливостей для поглиблення конкретності, реалістичності музичної мови. Головну увагу віддає Лисенко змалюванню почуттів окремих дійових осіб. Переважна

кількість номерів цієї оперети — сольні, ансамблів мало і вони не займають великого місця. Надзвичайно яскрава, просякнута духом народної пісні, мелодика, щирість і простота виразу — головні позитивні риси твору. Деякі з цих мелодій — пісні Петра «Нема в світі гірше нікому» (по клавіру № 12), «Сонце низенько» (№ 13) і багато інших міцно увійшли в побут широких мас, обумовлені народною основою, вони самі зробилися частиною фольклору. Це свідчить про те, як глибоко Лисенко зв'язав свою творчість з почуттями українського народу і типовою формою їх музичного виразу. Супровід цих пісень іноді не зовсім вдалий, має шаблонний характер традиційних гармонічних рамок і не підкреслює, а навпаки — часто змазує виразність мелодики. Серед самих мелодій теж трапляються не зовсім вдалі, саме ті, де Лисенко під впливом традицій надає їм сентиментальних інтонацій побутового міщанського романсу. Такі, наприклад, пісня Наталки «Ой, мати» (№8), пісня Терпелихи «Чим я, дочко, завинила» (№ 9). Найменш вдалі в опері інструментальні номери — увертюра і антракти між діями. Нахил Лисенка до використання пісні, не змінюючи і, головне, не розроблюючи її, призводить до мозаїчної структури, механічного з'єднання багатьох тем, і ці номери не справляють цільного враження.

У «Чорноморцях» зустрічаються окремі музичні номери не меншої цінності, ніж в «Наталці». Особливо це стосується хорів, з яких такий, як «Засвистали козаченьки» (№ 8, ст. 24) і перший хор дружок (№ 21, ст. 43) стоять на незвичайній висоті. Але незграбно збудоване лібретто, ускладненість основної лінії драматичного розвитку багатьма побічними моментами розпорошувала увагу композитора, не даючи йому змоги створити такі ж яскраві образи, як в «Наталці».

«Наталка Полтавка», як відомо, міцно увійшла до фонду радянської музики.

Редакція і доповнення цього твору композитором Йоришем робились з метою зробити ще яскравішою музику його, піднести на вищий щабель її впливовість. Варто було б в такий же спосіб відредагувати «Чорноморці», бо якщо відповідна редакція усуне сюжетну недоладність і деякі технічні помилки, український музичний театр буде збагачений ще на один прекрасний твір.

«Різдвяна ніч» розпочинає собою ряд оперних творів Лисенка на сюжети Гоголя. Цей твір Лисенко спочатку написав у такій же формі, як і згадані вище твори, але згодом переробив його на оперу. Другий твір на сюжет Гоголя «Утоплена» (Майська ніч), написаний пізніше—1883—85 рр., хоч і складається з окремих номерів, але характером своєї музики наближається до форми великої опери. В ньому наявні розвинені ансамблі, особливо фінали дій, збільшена роль оркестру та ін. Гоголівські сюжети лисенківським постійним лібреттистом Старицьким досить сильно змінюються. На перший план виступає традиційна любовна пара в оточенні побутових картин. Фантастичний елемент або відограє зовсім незначну роль («Різдвяна ніч») або використовується, як прецедент до подачі ще певної кількості танкової і пісенної музики. Широко використовує Лисенко поданий в сюжетах комічний елемент, даючи яскраві характеристики комічним персонажам своїх опер.

Основний колорит цих творів — ліричний. Безпосередньо народно-пісенний матеріал не виступає в такій кількості, як в розглянутих раніше творах. Тут Лисенко робить спробу стати не на шлях цитатного використання пісні, а піти за прикладом передових митців свого часу (зокрема, Чайковського, Мусоргського та ін.), намагаючись створити музичну мову, що органічно зв'язана з інтонаційною своєрідністю народної пісні. Це в свою чергу обумовило певну двоїстість музичної мови Лисенка, що вперше виявилась саме в цих творах. Частково ця музична мова, поряд з народним колоритом, викриває риси зайвої «чутливості» типу поширеного тоді мендельсонізму, з яким

М. В. Лисенко
в 1875—76 р.р.

добре ознайомився Лисенко під час свого навчання в лейпцізькій консерваторії. Це, очевидно, було наслідком того, що Лисенко не зумів до кінця подолати обмеженості свого часу і перемогти сильні тоді впливи західно-европейської опери.

Робота в галузі такого жанру недовго задовольняла композитора. Усвідомлюючи ті історичні завдання, які стояли перед ним, як першим українським композитором-професіоналом — піднести українську музику до рівня европейської музичної культури і покласти підвалини національної музичної школи, Лисенко задумує план створення великої історично-епічної опери. Шукаючи відповідного сюжета, він, нарешті, зупинився на історичному творі Гоголя «Тарас Бульба». Що притягло Лисенка в цьому творі? Насамперед те, що «Тарас Бульба» Гоголя дає високохудожнє узагальнення однієї з художніх сторінок національної боротьби українського народу. Сюжетна канва цього твору дає багаті можливості з одного боку для розкриття специфічно-національних умов, з другого — подає ряд типових образів українського козацтва. Тарас — цей національний герой, захоплений ідеєю звільнення України від гніту польського панства, сини його Остап і Андрій — носії рицарського духу козацтва, яскраві картини побуту Січі, — все це приваблювало і захоплювало композитора, даючи йому прекрасний матеріал для створення історичної народної опери. Отже, природно, що детальний аналіз цієї опери мусить бути скерований, насамперед, на те, щоб виявити, наскільки здійснив Лисенко поставлене перед ним розвитком української культури завдання, наскільки він використав всі можливості, що надавав йому сюжет.

З перших кроків ознайомлення з оперою, одразу кидаються у вічі величезні зміни в сюжеті порівняльно з Гоголем. Постать Тараса відступає на задній план. Центром опери стає Андрій і драма, що виникає в зв'язку з його коханням до дівчини з ворожого табору. Образ Остапа цілком втрачає будьяке значення. Лише типовий образ матері, можливо, завдяки його більшій «побутовості», залишається без змін. Звідси ясно, що загальна концепція всієї опери звужує величезний історичний розмах гоголівського твору. Замість широкого історичного полотна, ми маємо в опері окремий епізод, лише до певної міри зв'язаний з національно-історичним рухом. Драматична колізія історичних подій підмінюється традиційним сценарієм типу французької ліричної опери другої половини XIX сторіччя. Цю хибу опери помічали, між іншим, і сучасники Лисенка. О. Русов, друг композитора, писав йому у 1891 році: «...згадую Вашого «Тараса», а якби я сказав — «зраду Андрія», бо, по правді кажучи, нема у Вас Тараса (не кажу у лібретто — то справа Старицького, а у самих звуках)... Тарас у Вас якийсь блідий проти того, яким його задумав Гоголь...»

У тісному зв'язку з цією зміною в основній установці твору стоять і значні перебудови в драматичному розвитку дії, внесені лібреттистом

Старицьким: додання першої дії, що її нема у Гоголя, написаної для того, щоб показати зародження кохання Андрія до польки, закінчення опери разом із смертю Андрія, що цілком виходить з попереднього задуму зробити його центром опери, і цілий ряд інших менш важливих змін. Всі вони нівелюють своєрідність гоголівського твору, роблячи з нього традиційне оперне лібретто.

Музична мова опери виявляє дуже яскраво ту двоїстість, про яку вже йшла мова в зв'язку з попередніми творами. Можна з певністю говорити про те, що Лисенко, мобілізуючи різні засоби виразності для характеристики різних моментів у опері, розгалужує їх на два співіснуючих типи музичної мови. Один тип, привласнений характеристиці героїчних масових епізодів. Значне місце в ньому займає використання фольклору. Для нього характерний широкий розмах, яскрава виразність окремих моментів, активний, вольовий ритм. Найвдаліші епізоди опери — масові сцени III дії, особливо сцена обрання коштового і хор (ст. 213, від Andante grave) пісня Тараса «Гей літа орел» з II дії (ст. 111), його ж аріозо з III дії належать як раз до цього типу музичної мови.

Зовсім інший характер має музична мова, привласнена ліричним моментам. Народна основа творчості Лисенка тут здебільшого замінена умовністю, абстрактною ліричністю звичайної мови великої опери. Музичні характеристики Андрія і його коханої, подані в цьому плані, взагалі бліді і мало виразні, крім декількох окремих моментів, і не позбавлені значних впливів ліричної опери («Аіда», «Фауст»). Але поряд з цим ми зустрічаємо ряд вдалих місць, а саме надзвичайно правдиво змальовану постать матері, сповнену м'якого, теплого ліризму. Тут особливо в її арії (ст. 89) Лисенко досягає значної певності, конкретності, виразності музичної мови, що викриває значні елементи реалізму в його музиці.

З усього вищезгаданого можна, природно, зробити висновок, що там, де Лисенко залишається на позиціях народності, його музика, спираючись на невичерпні джерела виразності української пісні, підіймається до рівня високої хвилюючої майстерності. Відрив же від цієї народної основи відразу кидає Лисенка в полон традицій, змазуючи разом з національною своєрідністю реалістичність і виразність його музики.

Одною із значних хиб музичної мови опери є також порівняльна статичність її. В попередньому викладі уже згадувалося про нахил Лисенка до будування цілого з окремих, не зв'язаних між собою моментів. Цей метод, прекрасний для побудови творів типу «Наталки Полтавки», вже до певної міри заважає композиторові в такому творі, як «Різдвяна ніч». Але повністю помилки його виявляються в «Тарасі», де така мозаїчна структура і майже повна відсутність тематичного розроблення, навіть такого елементарного її вигляду, як секвенціобразне повторення, спричиняється до розірваності враження від цілого.

Замість епічно-драматичного твору, яким мусив би бути «Тарас», опера набула в основному ліричний характер.

Ряд послідовників Лисенка (Стеценко, Леонтович) виявляли нахил до такої форми творчості, але умови розвитку дожовтневої музичної культури не могли дати грунту для здійснення цих задумів. Тільки Жовтнева революція піднесла питання про створення дійсно народного мистецтва, зокрема, оперного. Проведення значної роботи композиторами Ревуцьким і Лятошинським над редакцією «Тараса» дає змогу показати його, підкреслюючи усі позитивні риси, здійснюючи до кінця наміри, намічені Лисенком.

Праця над «Тарасом» відібрала у Лисенка щось близько 10 років (1880—1890). На початку 90 років його творча активність в галузі опери значно зменшується і самі форми її набувають певну мініатюрність. Значну увагу він привертає в цей період на дитячі опери, з яких особливо цікава «Коза-дереза» — спроба дати твір

цілком на народному матеріалі, використовуючи ті характеристики звірів, які ми знаходимо в народних піснях. Досить згадати такі яскраві характеристики, як лисички (ст. 10), кози (ст. 20) і багато інших. На останні 10—15 років життя композитора припадає численна кількість розпочатих й незакінчених робіт його в цій галузі. В цих фрагментах є відхід від народно-побутової і історичної тематики, властивої Лисенкові протягом всієї його попередньої діяльності. Найяскравіше все це позначилось на його останній мініатюрній опері «Ноктюрн», написаній на фантастичний сюжет. Музична мова її має лірично-салонний ухил. У гармонії і структурі відчувається вплив російського модернізму. Але єдність сюжетного задуму і мініатюрність твору забезпечує єдність музичної мови. Лисенко стає тут на шлях камерності, а з нею і замкненості, заглиблення в світ власних мрій і відриву від реальної дійсності. Перша половина опери значно краща від другої, де музична мова поступово втрачає яскравість. Найкращі моменти опери — це дует цвіркунів на початку її, танці золотих снів (ст. 9) і арія дівчини (ст. 17) — єдиний момент в опері, де проглядає народнопісенна мелодика.

Розміри цього нарису не дають можливості детально зупинитись на кожному творі, тому ми обмежуємося лише характеристикою загального напрямку оперної творчості Лисенка. Ця творчість — виключний своєю цінністю внесок в історію української музики. Вона становить вихідний пункт розвитку української опери і ця її роль набуває особливої ваги, головне, тому, що в умовах пригноблення царатом українського народу Лисенко зумів, спираючись на народну творчість, ствердити передумови розвитку народного мистецтва. Для наших часів вона тим більше цінна, що в умовах соціалістичної дійсності народність стала основою нашої культури. Отже, творчість першого класика української музики повнотою мусить увійти в скарбницю культурних здобутків українського народу.

ЛИСЕНКО ПРО ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

В. ДОВЖЕНКО

1873 року, будучи дійсним членом південно-західного відділу імператорського Російського Географічного Товариства, Лисенко прочитав доповідь на тему: «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем». Незабаром ця робота була надрукована в «Записках» згаданого товариства.

Цілком природно, що Лисенко, як видатний діяч на терені української музичної культури, поставив питання про характерні особливості української народної музики *).

Стимули, що спонукали до визначення цих особливостей, можна визначити такими словами Лисенка:

«У нас це поле ледве зорано ...сама справа музичної етнографії у нас до останнього часу перебуває в руках мало підготованих дилетантів, чужих народній пісні по духу, школі і самій народності» **).

Лисенко, розпочинаючи свої дослідження в галузі етнографії, спирався на досвід, який мала російська етнографія, хоч в ті часи, коли писалася ця робота, наукове дослідження народної пісні в Росії стояло порівняно так само на досить низькому рівні. Єдина робота, яка могла з наукового боку дати Лисенкові джерела для постави питання, — це розвідка Серова: «Русская народная песня, как предмет науки». Велика робота Сокальського ще не була закінчена, але Лисенко, листуючись з Сокальським, міг також де в чому запозичити погляди цього дослідника. Проте, остаточні висновки йому звичайно не були відомі, бо в своїй роботі сам Сокальський піддає досить гострій критиці деякі положення Лисенка.

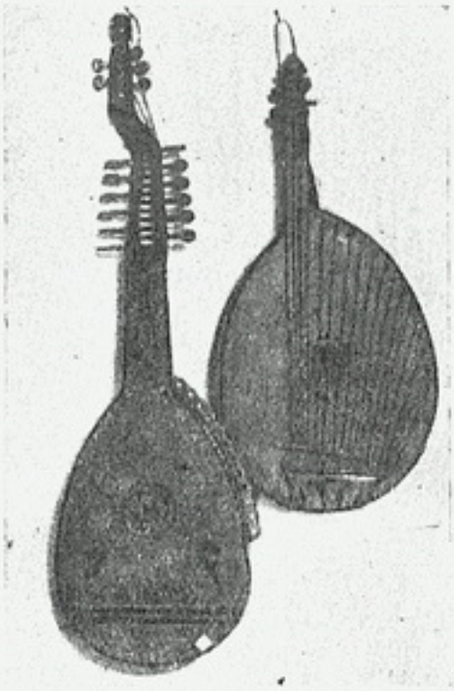
У своїй роботі Серов, розглядаючи народну пісню, протиставляє її характерні особливості — загальноевропейській музичній системі. Він обрушується на цілий ряд збирачів і музик, які укладають народні пісні в рамки мажора і мінора, не ураховуючи цих особливостей своєрідних звукорядів, які засновані на системі грецьких ладів.

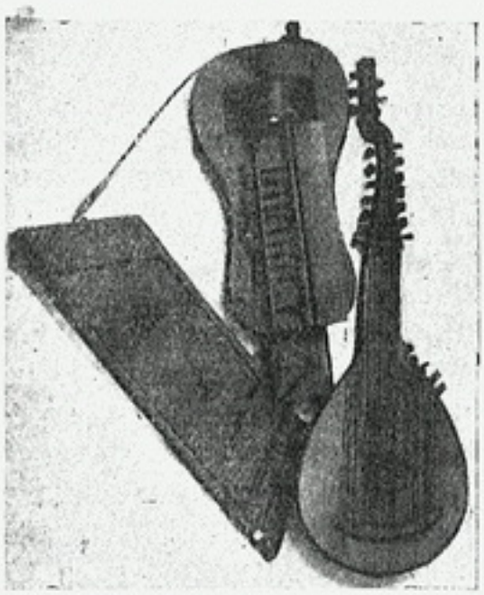
Заслуга Лисенка полягає в тому, що він перший на Україні поставив питання про дослідження української народної пісні.

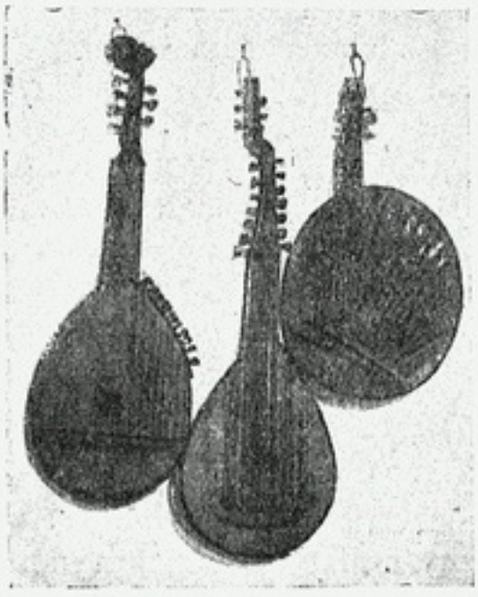
На цій роботі позначились великі

*) Його перша робота «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен» — переростає далеко за межі самої назви. Він дає в ній узагальнення щодо української пісні взагалі. Записки юго-западного отдела императорск. русск. геогр. об-ва, 1873 год.

**) Там же, стр. 341.







Українські народні інструменти із збірки Лисенка.

суперечності музиканта, що працював у дуже важких умовах культурного життя України.

Лисенко, спираючись на свої дослідження в галузі російської музичної культури, не раз підкреслював зв'язок української культури з російською. Без цього зв'язку і обміну духовних багатств, він вважав, не могло бути й мови про розвиток українського мистецтва. Він віддавав належне російській музиці і водночас засуджував великодержавний шовінізм, що ігнорував особливості місцевої пісні. «Наша північна школа, якій безперечно належить честь розробки і усвідомлення законів не тільки мелодій великоросійської пісні, але навіть і відкриття законів гармонізації її, ігнорує цілком мелодію південно-російську, мабуть в наслідок недостатньої обізнаності з її характерними особливостями». Закінчує Лисенко свою роботу закликом: «...в музиці, як і в інших галузях культури, взаємовплив духовного багатства російського народу на півночі і півдні є одна з умов безперечно великого музичного майбутнього»*). Така ж думка є в багатьох його листах і висловлюваннях.

Розглядаючи специфічні властивості української народної пісні, Лисенко писав:

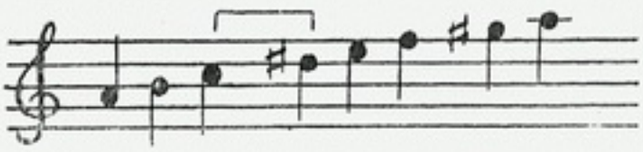
«Безперечно — малоруські народні мелодії, виходячи з глибокої давнини, мають в основі такі ж, як і великоросійські, старовинно-церковні, або грецькі лади, що несхожі з сучасними музичними гамами... але тоді, як великоросійські пісні заховали в усій недоторканості і замкнутості старовинні лади, малоросійські внесли в них більше елементу ліричного і страсного, — «додали жалощів», — за щасливим висловом бандуриста, — від чого мелодія з діатонічної, спокійно-безстрасної, постійно наближалась до мінорної гами і допускала хроматизм... Від того ми і знаходимо на півдні відмінні з цих стародавніх ладів три своєрідних мінори. Діатонізм чистий зустрічається рідко, як виняток, крім цих трьох родів мі-

*) Там же, стор 359—360.

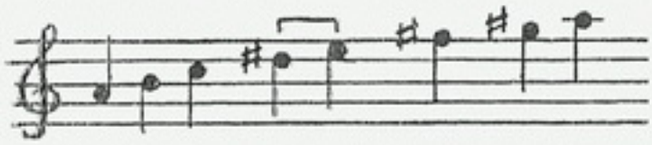
нора, зустрічається прямо справжній мажор, або мінор з уводною нотою (note sensible)*).

Це основна теза Лисенка. Отже, він вважав, що для української народної пісні характерні: а) мажор і мінор, б) рідко-чистий діатонізм і в) три своєрідних мінори, що виникли в наслідок хроматизації старовинних ладів.

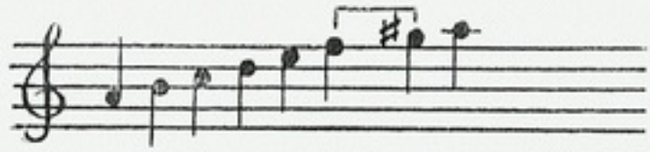
Ці три мінори будуть такі:



Сучасна гармонічна мінорна гама



Мелодійна гама з хроматизацією IV ст.



Сполучення обох попередніх видів — або **мад'ярський тетрахорд.**

Треба додати, що, говорячи про діатонізм, Лисенко мав на увазі стародавні лади (а не сучасну, напр. мажорну, гаму тощо). «...народна пісня діатонічна, значить заснована на тих же церковних або грецьких (?) ладах» і далі підкреслює різницю між европейською системою і звукорядами греків: «... старовинно-церковні або грецькі лади, н е с х о ж і з сучасними музичними гамами»*).

Лисенко помилково ставив знак рівності або, вірніше, ототожнював старовинно-грецькі лади з церковними. В дійсності це були дві різні системи, щоправда, деякі назви обох систем були спільні, але звукоряди різні. Так, наприклад, послідовність: c-d-e-f-g-a-h — за старовинно-грецькою системою мала назву лідійської гами, а за системою Глареануса (середні віки XVI ст. — церковні лади) — іонійської і т. д.

*) Там же, стор. 359—360.
**) Там же стор. 348, 359.

Але справа, звичайно, в основному не в назвах. Лисенко вважав, що російська пісня побудована виключно на діатонізмі і навіть «дрібніші відступи від цього правила, один вводний бемоль або бекар викриває підробку». Багато українських пісень засновано дійсно на звукорядах, що їх відмітив Лисенко. Проте, базуючись на цьому, характерні особливості української пісні визначати ще неможливо. Як показують пізніші досліди, російська пісня має чимало зразків, що мають хроматичні знаки. Дослідник А. Кастальський в своїй роботі «Особенности народно-русской системы» дає яскраві приклади пісень, які мають не тільки хроматизми, а й усі ознаки модуляції з одного ладу в інший. «Легкість зміни звукорядів, — говорить Кастальський, — і рішучість переходів у нові лади відкриває ще одну надзвичайно цікаву рису в російських піснях. В деяких випадках, залежно від фантазії співаків, відомі ладові ступені, що спочатку з'являються в пісні, в своєму початковому виді, несподівано змінюються, приблизно на півтона, і пісня переходить в нову тональність (на час або остаточно)» (стор. 33). І далі: «Судячи за підрахунками таких пісень, що я знайшов в різних записах, я вважаю, що модулюючих прикладів існує н е м е н ш е 10 п р о ц е н т і в серед всієї кількості записів» (ст. 33)

Розглядаючи ритмо--метричну будову української пісні, Лисенко вважає, що в основі її є дві такі особливості: 1) здебільшого метрична будова — дво- або тридольний розмір (винятки надзвичайно рідкі), 2) збереження визначеного розміру до кінця пісні (винятків дуже мало).

«Ритм малоросійської пісні здебільшого буває квадратний або третний, постійний, тобто пісня зберігає його від початку до кінця»*).

Тут М. Лисенко безперечно припустився помилки. Подаємо для доказу таблицю, яку зроблено на основі пісенних матеріалів, взятих з збірки «Народні пісні» за ред. А. Хвилі.

*) Там же, стор. 362.

Назва пісні	Кільк. тактів у пісні	Метрична будова				
1. Та туман яром	5	5/4	7/4	5/4	3/4	
2 Червоная, ой, та калинонька . . .	12	4/4 3/2	3/2 4/4	4/4		
3. Ой, чиї ж то сірі воли	10	5/4 3/2 3/2	3/2 3/4 3/4	3/4 5/4 3/2		
4. Ой, да світи місяць	8	5/4 4/4 5/4	6/4 3/4 6/4	2/4 4/4		
5. Ой, у лузі	10	2/4	7/8	3/4		
6. Ой, горе нам не уланщина	8	6/8 5/4 4/4	5/4 4/4 5/4	4/4 5/4		
7. Гей, воли ж мої	4	5/4 4/4	7/4	3/4		
8. А хазяйський син рано пообідав .	12	5/4 5/4 $\frac{5+3}{4}$ $\frac{5+3}{4}$	$\frac{5+3}{4}$ $\frac{5+3}{4}$ 6/4	6/4 5/4 5/4		
9. Ой високо, високо	6	6/8	3/4	2/4		
10 Не співайте, півні	5	5/4	6/4	5/4	4/4	5/4
11. Ой, полетіли голуби	6	4/4 3/2	3/2	4/4	3/2	4/4
12. Та вже третій вечір	8	7/8	3/4	4/4		
13. Ой, зійду я на могилу	10	5/4 4/4	3/2 3/4	5/4 4/4	3/2 4/2	3/4
14. Ой, чиї ж то сірі воли	10	5/4 5/4	3/2 3/2	3/4 3/4	3/2 3/2	3/4

Навіть в збірках народних пісень М. Лисенка є доволі складний метр:

1. Ой, на гору козак воду носить (вип. 1-й)	10	3/4	C 3/4	C 3/4		
2. Та не спав я нічку (вип. 2)	8	3/4	4/4	7/8	3/4	
3. Ой, зза гори та ізза крутої (вип. 2)	8	5/4 3/4	6/4	5/4	3/4	5/4
4. Ой, чумаче, чумаче (вип. 2)	3	5/4	7/4			
5. Про Нечая (вип. 3)	6	C 5/4	6/4	5/4	6/4	
6. Тече вода з під явору (вип. 3) . . .	8	7/8	6/8	7/8	4/8	C 3/4
7. Ой, ти, багачу (вип. 3)	5	5/4	3/4	6/4	C	
8. Ой, летів пугач (вип. 3)	27	2/4 3/4 3/4 3/4	3/4 2/4 2/4 2/4	2/4 2/4 2/4	3/4 3/4 3/4	2/4 2/4 2/4
9. Ой, по горах по долині (вип. 2) . .	4	6/4	5/4	6/4	5/4	
Рефрен і обробка тієї ж пісні (!) . .	8	5/4 6/4	6/4 5/4	5/4	6/4	5/4

З цього видно, що українська пісня досить мінлива і багата на метричну структуру. Є чимало пісень, де змінюється метр в кожному такті. Розмір не тільки квадратний і третний, як каже М. Лисенко, а і п'ятидольний, семидольний, шестидольний, навіть складний, як, наприклад, в пісні «А хазяйський син». Крім того, є такі пісні, в яких даний в першому такті розмір не повторюється більше, а кожний наступний — дає новий метр. Такі, наприклад, пісні: «Ой у лузі», «Гей, воли ж мої», «Ой високо, високо» та багато інших.

Отже, думка М. Лисенка про обмеження української пісні чотири- та тридольним розміром і про їх сталість до кінця пісні, мелодії позбавлена підстав.

Більшість музикознавців того часу ставили це питання незалежно від ідейно-емоційного змісту самої пісні і докладали багато зусиль до виявлення ознак, виходячи тільки з структури самої мелодії. А як ми знаємо, у вокальній музиці, особливо народній, текст впливає і на характер мелодії, її темп, ритмо-метричну структуру тощо. Спроби радянських музикознавців пов'язати дослідження специфічних властивостей і структури пісень залежно від змісту треба вітати. Наприклад, заслуговують уваги вказівки т. Козицького, який спробував визначити мелодійний малюнок по квартам в кріпосницьких і повстанських піснях, тобто залежно від змісту пісень.

В питанні про специфічні ознаки

Фото відомого композитора Антона Рубінштейна з написом: „Николаю Витальевичу Лысенко. А. Г. Рубинштейн. Киев. 23 Апреля 1880".

української пісні велика заслуга Лисенка полягає, головне, в тому, що він перший намагався розв'язати особливості народної української пісні на базі існуючих в той час наукових досягнень. Обмеження наукових даних про народну пісню не дало змоги йому розв'язати це питання як слід.

НЕВІДОМІ ТВОРИ ЛИСЕНКА

В Музичному відділі бібліотеки Академії Наук зберігається клавір (унікум) оперети-сатири «Андріяшіада». Цей клавір переписано рукою О. О. Русова мабуть в 80-х роках.

Оперета — гостра сатира на Андріяшева, колишнього «попечителя киевского учебного округа», автора чорносотенного календаря. В опереті беруть участь Андріяшев, його жінка та педагоги, які весь час «підхалімствують» попечителю.

***

Зберігаються у відділі також оригінальні рукописи М. В. Лисенка, ніде не надруковані — фрагменти із феерії «Відьма» (чудовий жіночий хор «Колискова», «Відьомський гурт», «Голоси відьм» та ін.), романс для баса — «Човен», а також гармонізація російської пісні «Как под яблонькой, под кудрявой».

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УСРР

М. В. ЛИСЕНКО—ХОРОВИЙ ДИРИГЕНТ

(*Слідами неопублікованих спогадів*)

Дм. РЕВУЦЬКИЙ

Мені доводилося вже торкатися цього питання в своїй статті «Хорова діяльність М. Лисенка», видрукованій у першому випуску четвертого тома «Повної збірки творів М. Лисенка» (1931 р.), де я подав чималу кількість фактів, зв'язаних з діяльністю М. Лисенка, як хорового диригента. Тут я хочу ще подати декілька доповнюючих моментів з нагоди дев'яностоп'ятилітньої ювілейної дати невтомного ентузіаста української народної пісні.

Я вже казав (і не раз), що хорова праця М. Лисенка — одна з найважливіших сторінок його многогранної діяльності. Коріння Лисенкової закоханості в цьому колективному відроді мистецтва виростає найперше з буйного розгортання українського громадського життя шестидесятих років, на якому виховувався молодий Лисенко.

Стале захоплення хоровим співом і працею коло нього виявилося у Лисенка в його студентські роки, але перші враження від хорової народної пісні ще стосуються до дитинства на селі, а перші стимули до організаційної музичної роботи він виніс ще з другої харківської гімназії, де Лисенко, перебуваючи в старших класах (роки 1855—59), підпав під художній вплив почотного куратора гімназії, Ю. М. Голіцина (1823—72), одного з піонерів хорового співу, який з своїм селянським хором перший зробив кілька подорожей по колишній Росії і европейських землях (Німеччина, Франція, Англія, Америка тощо).

Далі за ним виступив пропагандистом народної хорової пісні Д. Агренєв-Славянський з своєю мандрівною капелою (з її виступом уперше зустрінувся Лисенко на концерті народної пісні у Празі 1869 р.) і нарешті сам М. Лисенко. Останній ніколи не мав під руками постійної хорової капели і завжди керував тільки випадково зібраними аматорськими хорами, які під час своєї короткочасної праці з Лисенком відзначались великою плинністю свого складу. Це й не дивно, бо учасниками цих хорів бували здебільшого студенти, а вони, закінчивши університет, залишали Київ.

Праця Лисенкова з студентськими аматорськими хорами, розпочавшись ще на початку шестидесятих років, переривається уперше на два роки, коли Лисенко виїздить рр. 1867—69 до лейпцізької консерваторії, а вдруге теж на два роки — від'їздом до Петербурга в науку до М. Римського-Корсакова (1874—76 рр.). Про десятиріччя 1864 —74 р. я вже подав відомості у згадуваній вище статті, а тепер додам дещо про цей момент, як і про пізніші, з неопублікованих спогадів. Почну з спогадів одного з учасників хорової роботи Лисенка з студентським аматорським хором у Петербурзі (1875 р.).

Лисенко остільки не міг жити без організаторської хорової роботи, що одразу ж по приїзді в кінці 1874 р. до Петербурга він утворив «хор» з шести осіб, який розучив спеціально гармонізовані Лисенком колядки тільки для того, щоб проспівати їх на дому у історика М. І. Костомарова, що жив тоді на шостій лінії, проти Андріївського ринку. До цього «хору» входили О. О. Русов, Г. С. Вашкевич, Д. Гольдштейн, студент Давидович, художник П. Д. Мартинович і сам М. Лисенко, як композитор, співець і диригент. Колядки мали величезний «успіх». Це була перша спроба музичного виступу диригента Лисенка в Петербурзі.

Тієї ж таки зими Лисенко виписує до Петербурга славетного народного співця, сліпого бандуриста Остапа Вересая, і влаштовує з його участю концерти-лекції. Лектором виступає проф. Міллер. Співець, якому вже було 73 роки, робив разюче враження своїми виступами. Особливо захоплювали слухачів думи «Про трьох братів», «Про бідную вдову», бідняцький спів-тужіння «Нема в світі правди», де були слова:

«Що вже тепер правда у панів у темниці,
А щира неправда — з панами в світлиці»
і т. д.

«Спів, чудовий високий тенор», каже автор спогадів, «зробив велике враження на присутніх, мене в деяких місцях прямо таки морозом обсипало»... З жартівливих пісень

Вересаєвих особливо подобалися публіці «Дворянка» та «Щигликове весілля».

Під впливом цього успіху Лисенко надумав підняти велику справу — зібрати аматорський хор з студентів і дати з цим хором кілька «етнографічних» концертів пісень різних слов'янських народів. Місцем для співанок і виступів був обраний «Соляной городок» з його колосальними залами, утворився чималий хор, і захоплені студенти через день бігали на репетиції. А бігати було не дуже близько. «З Малого Проспекта і 11-ої лінії до самого городка, що аж за Літнім садом, не менше, як шість верств. Проспівавши від 8-ої до 11-ої ночі, ми ледве доволікали ноги до домівки, а проте з якою радістю ми знов туди бігли через день у той чарівний «Соляной городок» — згадує колишній хорист. Цікаво, що Лисенко не тільки працював з студентами над вивченням хорових номерів, він збирав студентів і розповідав їм «про стародавню багату українську культуру і сучасний стан пригноблених парій у царської влади» і навіть конспіративно дав їм читати нелегальне закордонне двотомове видання «Кобзаря» Шевченкового. Це читання зробило дужий вплив на багатьох студентів.

Кілька концертів цього студентського хору відбулися з величезним успіхом. Перший «етнографічно-слов'янський» концерт відбувся 16.III.1875 року, співано було пісні російські, українські, польські й сербські (солістами були О. Вересай, Каменська та Чуйко). Другий концерт був 3.IV-1875 р. (солістами і ансамблістами були Каменська, Косецька, Горська, О'Коннор, Барцал, Стравінський, Габель, Ліндфорс, О. Русов). Співано було народні пісні російські, моравські, чеські, словенські. Концерти мали у слухачів надзвичайний успіх. Монархічна преса шипіла, вбачаючи в пропаганді співів Вересаєвих якусь «спекуляцію». Лисенко мав великий інтерес до пісень різних слов'янських народів і в тому числі і до російських народних пісень. Гармонізації цих пісень, любовно роблені власноручно Лисенком для своїх концертів, доводять цей інтерес, і коли ці гармонізації майже не збереглися, то причина цьому цілком полягає в діяльності українських шовіністів-диригентів, які занедбали цю цікаву галузь творчості Лисенка.

Вибираючи пісню будьякого народу для свого концерту, Лисенко намагався, як свідчить один із старих його хористів, завжди підшукати якісь «народоправські або протестантські мотиви». З російських народних пісень входили до репертуару Лисенкових хорів і передавались з рук до рук у гектографованому вигляді отакі (це тільки ті, що ми про них маємо відомості):

«Ой, вы горы, мои горы, ничего вы не породили»...
«Осудари Псковичи»...
«Уж ты, поле, мое»...
«Из-под дуба, из-под вяза»...
«Ты взойди, взойди, солнце красное»...
«Про Стеньку Разина».

Білоруські:
«Пудковечки, дайце вогня»...
«Выйшла дзеучина, выйшла едзина, як рожевый квят»...

Південно- і західнослов'янські:
«Яйсем словен з души з телем»...
«Шуме Марица окрвавленна»...
«Сви шайкаши»...
«Ветше Српски застава»...
«Тешме се благоу надеї, же се враті злате часи»...
«Стара планіна»... (болгарська).
«Влтаво, Влтаво, реко Чехо»... і т. д.

А. Степович у своїх спогадах свідчив, що Лисенко в семидесятих роках, цікавлячись постановкою хорової справи в колегії Галагана, частенько давав на користання колегіатському диригентові Г. А. Янчевецькому свої розкладки російських та слов'янських пісень.

Після повернення Лисенкового з Петербурга до Києва, яке співпало з славнозвісним валуєвським декретом 1876 р. про те, що «української мови не було, нема і бути не може», хорова діяльність Лисенка посувається порівнюючи досить мляво, зводячись здебільшого до того, що всю майже зиму готується «Шевченківський вечір», який і влаштовується десь більш або менш закрито. З народженням українського побутового театру (початок вісімдесятих років) на долю Лисенка припадає завдання виступати з своїм добре дисциплінованим хором на виставах театру.

Подане на стор. 36-й фото хору Лисенка 1882 р. стверджує цей факт участю в групі хору корифеїв українського театру Кропивницького та Садовського. Бачимо ми їх і на хоровій групі 1888 р., видрукуваній мною у згадуваній вище статті. Хоч хор Лисенка протягом вісімдесятих років через тяжкі умови реакції і не міг себе виявляти часто й голосно, але під зовнішнім «покровом мовчання» провадилася уперта боротьба за існування, що й дало Я. П. Гулакові-Артемовському привід назвати цей період «героїчною добою існування хору».

Нелегко працювалося Лисенкові за цих часів — кожен хоровий концерт коштував йому великого клопоту і великого напруження сил і моральних і фізичних. До того ж, після студентських заколотів у зв'язку з ювілеєм Київського університету 1884 року, Лисенко в числі інших двадцяти осіб потрапив «под тайный надзор» жандармерії, яка доносила (Справа Жанд. Управл. 1884 року, № 17, у Київ. Архіві), що «учитель музыки Ник. Вит. Лысенко (композитор) агитировал среди студентов к беспорядкам».

Пожвавлення роботи з хорами спостерігається від половини вісімдесятих років, коли Лисенко починає випускати і свої «Десятки» — хорові розкладки народних українських пісень, наслідок готування пісенного матеріалу для виступів хору. Ще більшого громадського резонансу набуває робота Лисенкова після хорових подорожей, які почалися від 1893 року. Я вже писав у згадуваній статті, що з Лисенка був поганий організатор матеріальної сторони подорожей,

Хор Лисенка 1882 р. Посередині М. Лисенко, справа біля нього М. Кропивницький. В останньому ряду крайній справа стоїть М. Садовський. У першому ряду зліва лежить П. Демуцький.

але художній успіх був величезний, а з ним росла і популярність Лисенка і його обробок народної пісні поміж різноманітними демократичними колами. З особливо цікавих концертів слід відмітити концерт під час подорожі 1897 р. у Козятині в матеріальному магазині для робітників-залізничників. Цей концерт дав збору всього 35 крб., бо квитки коштували по декілька копійок. Захоплені робітники без кінця дякували зворушеним виконавцям.

Влітку 1898 року трапився цікавий випадок під час подорожі в Бердичеві. Там існувало «Литературно-драматическое общество», яке розбивалося на два угруповання: одно демократичніше з «українофільським» ухилом, невелике кількістю членів, з мировим посередником Широковим та судовим виконавцем І. І. Острожинським на чолі, і друге — офіційно-патріотичне з «істинно-російським» напрямом. До цієї численнішої групи належали голова «Общества» архітектор Іванов, голова «Червоного Хреста» Науменко, «воінський начальник», начальник жандармського управління Бессонов і т. п.

Зачувши, що передбачається концерт хору студентів під керуванням Лисенка, представники офіційно-російського угруповання ухвалили зірвати його, затримали друкування афіші Лисенка і призначили на той самий день «прем'єру» свого спектакля. Але справа російських шовіністів сама зірвалася. Бердичівська місцева єврейська інтелігенція і міщанство, якщо висловитись сучасною нам мовою, організували «культпохід» на концерт Лисенка, де й підтримали виконавців палкою овацією, а з Козятина прибули побойовому настроєні машиністи та робітники, організовані студентом Васільєвим, які пам'ятали виступ хору Лисенка 1897 року в матеріальному магазині ст. Козятин. Бердичівське приміщення концертове не могло вмістити всіх бажаючих. Збір був 500 карбованців — найбільший за всю подорож. Солістами були баритон Бритов і чудовий тенор Флор Влодек. Цей концерт викликав великий інтерес місцевого населення до хорового виконання народної пісні — одразу ж кинулися шукати Лисенкових розкладок народних пісень і розучувати їх.

І таке явище й оживлення інтересу до народної пісні можна було бачити всюди по провінції, куди тільки заїздив хор Лисенка. Так було і з заїздом хору Лисенкового до Миргорода на концерт 23. VI-1902 р. (солісти — артисти московської опери, державної — баритон Н. П. Свириденко, і приватної — тенор Є. К. Горянський). Концерт з великим художнім і матеріальним успіхом відбувся у великій скляній залі миргородської художньо-промислової школи. Завдяки земським знайомствам помістити хористів удалося в торговельно-промисловій «школі Данилевського». Але нагодувати одразу ж 36 душ хористів у Миргороді була справа не проста. Як занотував у своєму щоденникові доктор І. І. Рубцов, Лисенко просто вийшов на вулицю і привітно закликав прохожих «молодичок»: «Ой, ви, сестрички-молодички, будьте добренькі та ласкавенькі, зваріть моїм діткам галушечок, а то он дивіться, які ж молодці, а охляли й голосу не зведуть, а їм же співати треба!» «Молодички» шуткуючи відмовлялись: «Та ми таких наваримо, що ваші молодці й

їсти не схотять, позвикали там по Києвах пундики їсти, а тут тобі самі галушки, та ще може у нас і сала немає»... Проте, шкодуючи «добрих молодців», зрештою «молодички» уконтентували їх над усяку міру.

«За планом трьох докторів» (І. А. Гиренка, О. І. Ксензенка та І. І. Рубцова), як висловлювався сам Лисенко, уже на Купала (24.VI) був улаштований ще концерт «на вільному повітрі» — на леваді Г. О. Ярошенка «Васильківщина». Все склалося якнайкраще. Доктор І. А. Гиренко зварив за поміччю миргородської молоді чудову «польову кашу», хор проспівав не менше, як сорок пісень, а оскільки «за планом трьох докторів» для танців було запрохано місцеву «троїсту музику», то це одразу підказало і майбутній характер танців, і костюмів молоді — танцювали «метелицю» і «козачка» в національних костюмах. «Вся ота барвиста молода зграя веселої, сміхотливої, захопленої своїм щастям молоді», пише доктор-мемуарист, «на темному фоні зеленої «Васильківщини» робила таку чарівну яскраву картину, якої не можна забути ніколи».

В цю безтурботну ідилічну миргородську симфонію раптом врізався несподіваний дисонас. В самий розпал пікніку в'їхала на «Васильківщину» якась ряжена кавалькада. Роздивившись, миргородці побачили, що то були ексцентричні над усяку міру багаті панночки Вульферт з села Кібинець та ще якісь з ними. Усі вони були переодягнені в чоловічі офіцерські костюми і приїхали з свого маєтку кілометрів за двадцять — подивитися на славного українського музику Миколу Лисенка. В'їхавши серед присутніх, вони, очевидно задля більшої пихи, звернулися до Миколи Віталійовича по-французькому. Той відповів їм тією ж мовою, прочитавши при цій оказії добру нотацію, що, мовляв, не годилося б таким хорошим панночкам робити таке неестетичне переодягнення й удавати з себе пародію на мужські фігури... Панночки переконфузились, хвиснули своїх дорогих скакунів і під загальний сміх молоді понеслися з «Васильківщини». «Наскочила коса на камінь» — реготалися хористи... До пізньої ночі тягнувся веселий бенкет, і ще й другого дня доїдали «дітки» Лисенкові щедрі приношення вдячних миргородців.

Велике зворушення й оживлення принесли з собою до Миргорода концерти Лисенкові. Поміж громадянством з'явився інтерес до хорового виконання народної пісні і коли мені під час евакуації з Києва 1916 року довелося деякий час працювати в Миргородській гімназії, весняними вечорами завжди слухав я, як понад Хоролом лунали з усіх боків пісні міської молоді і все з хорових «Десятків» Лисенка. Так писав в своїх мемуарах доктор Рубцов.

Такі ж самі наслідки мав і візит Лисенка з своїм хором до Прилуки (на Полтавщині) 1899 року, де я в той час був якраз гімназистом восьмого класу. Уперше одвідав Прилуку Лисенко ще в 1897 році. Коли рознеслася чутка по Прилуці, що Лисенко знову приїздить до Прилуки і що вже оголошений хоровий концерт у літньому саді коло вокзала, все прийшло в ажитацію. Театр був повнісінький. Поза стінами його поміж деревом до самої вулиці було повно людей. В концерті, крім хору, виступали солісти — Гнат Галайда (Хоткевич), що прекрасно виконував на бандурі думи, баритон Лісовицький і той же вже згадуваний чудовий тенор Флор Влодек. Всі слухачі сиділи і стояли, як зачаровані. Лисенко вмів видобувати з свого хору такі чудові співучі інтонації, так надзвичайно тонко виконував супровід, а Влодек вкладав у спів стільки щирого ліризму і так чарував дивною красою свого вільного і ясного голосу, що можу поправді сказати: я ніколи не мав такого сильного враження.

Почали співати пісню «Ой, вийду я на могилу»... Захоплений хор під владним і немов гіпнотизуючим поглядом диригента так тонко — разом ніжно і глибоко передавав скаргу замученої життям молодої жінки, що всі слухачі затаїли дух, і нерви дійшли до стану вищого напруження. Коли ж Влодек у середині пісні розпочав своє чудове соло «Ой коли б же я була знала, та й не йшла заміж та гуляла»..., серед слухачів почулося схлипування і плач. Довелося припинити виконання, дати заспокоїтися публіці і тоді вже продовжувати далі виконання. С. Тележинський свідчив, що такий же самий факт трапився з цією ж піснею і в Умані. Ф. Влодека, шуткуючи звали «укротителем зверей» після того випадку, як він так зачарував своїми співами ісправника в Золотоноші, що коли він нарешті проспівав революційну пісню «До зброї», то цей представник царської влади, приставлений всіляко викореняти «крамолу», якнайзахопленіше плескав співцеві.

Прилуцька молодь після концертів Лисенка одразу ж узялася вишукувати пісні в розкладці Лисенка. Організувався хор. Коли на різні канікули до Прилуки приїжджали студенти-прилучани, цей хор, зміцнений приїжджими, виступав під керівництвом Т. П. Трояновського і завжди з розкладками народних пісень Лисенка. Ті ж два дні, що хор Лисенка пробув улітку 1899 р. в Прилуці, хористи його збирались у садибі службовця І. Маценка, і на вулиці біля садиби весь час стояв людський натовп. Публіка стояла годинами і чекала: «А може щось заспівають?» І справді, звідти раз-по-раз долітала та або інша пісня. А в час, коли хористи з Лисенком від'їжджали, весь вокзал був повний публіки, були там і старі і молоді. Вдарив третій дзвоник. Ось Лисенко востаннє з'явився у вікні, привітно всміхаючись. Поїзд рушив. З вікон грянула пісня «Ой бре, море, бре!» і загубилася вдалині.

Лисенко дуже охоче відкликався завжди на прохання студентської молоді — взяти участь у будьякому концерті. Пригадую, як кипів і обурювався Лисенко, коли Шаляпін, бувши в Києві 1904 р., відразу пообіцяв студентам виступити на їх вечорі, а потім почав відмовлятися. «Я цього абсолютно не розумію», — гарячився Лисенко: «Ну, вже

М. В. Лисенко за диригентським пультом.

там кому хочеш, а студентам не можна відмовляти! Це святе діло». Спогади Ф. Бахтинського змальовують саме цю чутливість, бажання допомогти людям, особливо молоді. Наводжу ці спогади цілком.

Це було напровесні 1898 року. Саме та доба, коли жандармерія перед літом починала звичайно забирати студентів, — так, навсякий випадок, з профілактичною метою, щоб «не бушевали». І набрали їх того разу чимало, сотні з півтори. Завалена вся Лук'янівка, увесь Старокиївський участок, усі дрібніші «місця відпочинку». На цей раз причина арештів була значніша. Першого саме березня відбувся в Мінську з'їзд російської с.-д. робітничої партії, були там представники і з Києва.

Найвищий студентський орган «Союзный совет» кинувся збирати гроші на арештованих. Може кого вишлють, та ще хто його зна куди, то треба йому на дорогу та на прожиток, а то й просто «на тютюн» хлопцям. Та і взагалі грошей треба при біді. А дістати їх можна найшвидше концертом. Концерт, то й концерт. На весь Київ театр за тих часів був одним-один — Бергонье (нині Шевченківський). Незмінним владикою там був М. М. Соловцов.

Виблагали. Віддав Соловцов театр на одну вільну суботу.

— Увесь збір ваш. Мені плати ніякої.

— Спасибі вам. Хороший ви чоловік,—похвалили Соловцова представники од «Союзного совета» і пішли шукати ще хороших людей.

Знайшли перш за все італійського тенора Джіакомо Кайнері. Тенор брав верхнє *сі* і сидів без ніякої роботи. Охоче погодився співати на студентському концерті і, що найголовніше, бути відповідальною за концерт персоною.

Знайшли ще артиста Гладкова, баритона, і меццо-сопрано з прогорілої оперної трупи в Умані. Ще закликали хор балалайників з першої сотні Оренбурзького козачого полку. Ну, й, розуміється, студентський хор. Диригентом у хорі був тоді студент Степан Глуховцев, що потім написав дві опери — «Княжна Полоцкая» і «Дни нашей жизни». Але «Союзный совет» зміркував, що для більшого збору з концерту не завадило б попросити на цей раз з хором виступити Миколу Віталійовича.

Пішли до Миколи Віталійовича.

Вислухав мовчки, як завжди схиливши голову додолу і трохи набік.

— Добре. Цієї неділі о дванадцятій годині перша репетиція. Тільки — щоб ходили, бо знаю я ваших хористів: сьогодні одні, а завтра вже другі. То й бийся з вами без краю.

— Будьте певні, ходитимуть.

Запросили ще одну хорошу людину, акомпаніатора Дуду, і незабаром — перша репетиція.

Студентський хор великий і могутній. Поверх ста чоловіка. Але М. В. має рацію зробити свою заувагу: «не ходять студенти на репетиції». Через те для концерту з Лисенком вибрали тільки три номери: «Ой нема, нема»... — хор бранців. «Закувала та сива зозуля»... — теж невільницька пісня та улюблена пісня М. В. — «Ой, у полі три криниченьки»... Усі ці пісні хор знав, і М. В. прийшлося тільки «погладити».

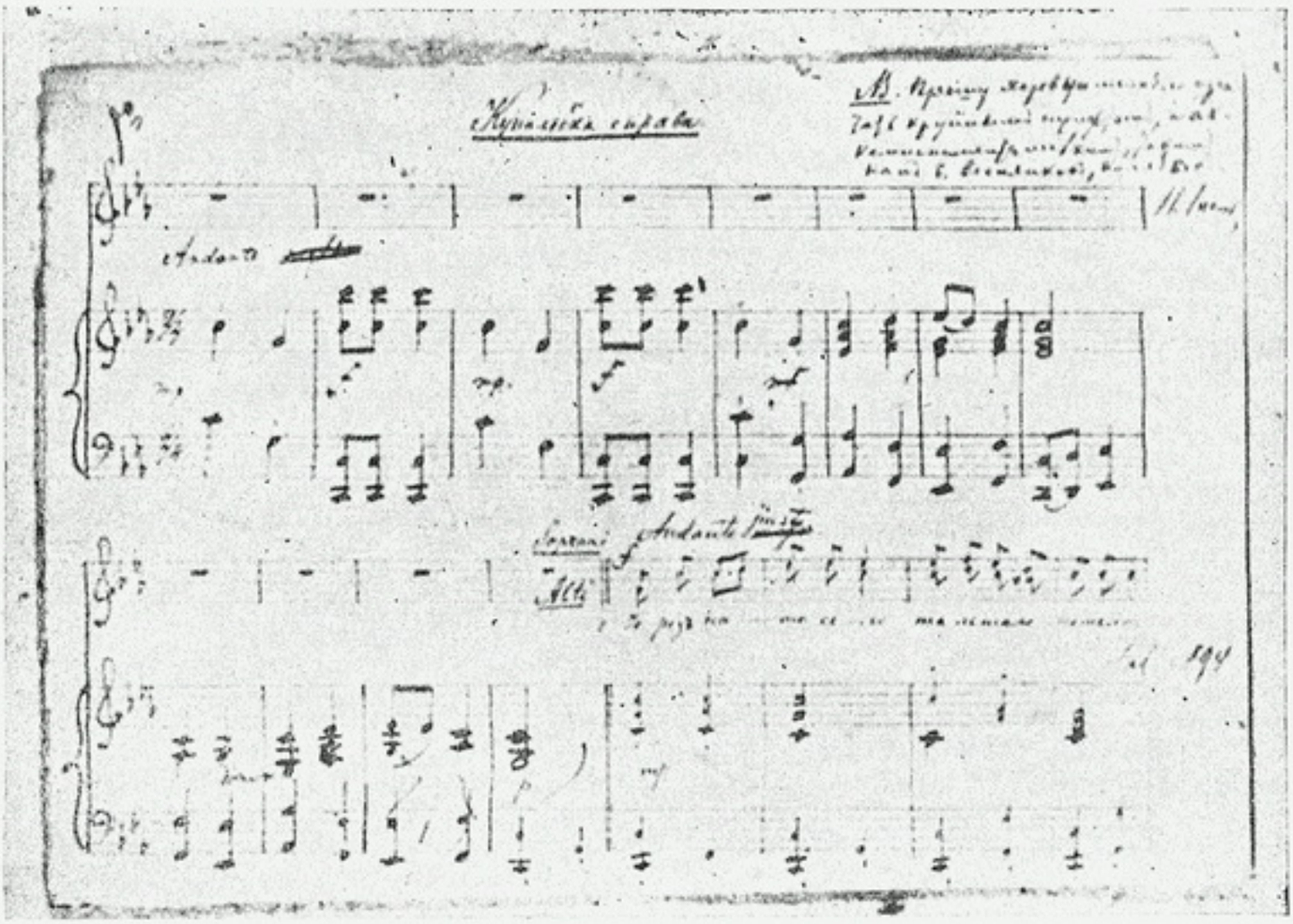
Настав день концерту. Зійшлися ми, як наказано було, о 7-й годині до театру Бергонье і почули зразу дві звістки. Одну приємну, що в касі вже чистеньких 700 карбованців. І неприємну: сердечний італійський тенор Джіакомо Кайнері, не зважаючи на своє верхнє *сі*, виявилося, зовсім не італієць. Джіакомо це тільки псевдонім, а справжнє ім'я у нього інакше, і таке, що з ним аж не можна у Києві жити. Італійський тенор мусів, бідолаха, у самісінький день концерту вибиратися до Боярки.

Ускладняється справа. Нема відповідальної особи. Покинути концерт не хочеться, бо грошей же треба, і вони готові — 700 карбованців. Ну, впросили баритона Гладкова стати за відповідального.

Починаємо. Перший номер хору «Ой, у полі три криниченьки»...

Лисенка зустріли оплесками. Хорові теж плескали. Після хору, баритон Гладков проспівав «Не плач, дитя»... А далі... пуста сцена. Пуста й пуста. Бо сопрано з прогорілої уманської трупи заслабла й не прийшла. Хор балалайників якось поза чергою попав на караул. То й виходить: у концерті хор студентів і Гладков. А Гладков приніс три речі і більше співати нізащо не буде. Тоді до Лисенка:

— Миколо Віталійовичу! На вас тільки надія! Визволяйте!



Автограф **М. В. Лисенка** „Купальська справа“.

І визволив М. В. Зібрав нас за лаштунками:

— Ну, які пісні знаєте?

— Усі, Миколо Віталійовичу! Усі знаємо!

— «Ой, із-за гори»... знаєте? А «Та немає гірш нікому»?.. А «Козак виїжджає»?.. А «На городі калинонька»? Добре. Поставите фортепіано так, щоб я спиною сидів до зали. Я гратиму, а ви ставайте кругом фортепіана.

— Так, як батько, а ми ваші діти,—пробасив октава Кузьминський.

— Ну, ну, батькові діти, ходім! Та ж дивіться, як я голову догори — то ви голосно співайте, а як я голову схиляю — то ви піано. Чуєте? Ну, ходім!

Лисенко грав, аж фортепіано у нього і ревіло, і стогнало, і благало. А на піснях веселих аж підскакував. А ми стояли навколо й співали. Як співали, то вже інше діло, але співали. Часами виходило так, що М. В. схилявся головою аж на клавіші, а ми кричали на ввесь голос. І ми давали піано-піанісімо, а він держав голову високо і сипав на нас з очей гнівними іскрами.

І хор, і його диригент були в бадьорому настрої. Співали ми без краю. Мабуть, добре співали, бо зала викликала й викликала. Вже кінчався наш репертуар, коли хтось з галерки крикнув образливе слово.

Тут Лисенко відмовився диригувати. Став за диригента студент суб-диригент. Зала скажено протестувала й вимагала Лисенка. Лисенко вийшов і під несамовиті оплески став коло саратовського Бистрова. Старий студент співав традиційну пісню студентів усього світу разом з хором. А диригував суб-диригент.

Коли скінчився концерт, і ми розходились, до нас вийшов Соловцов.

— Ну, що, колега, добре ми співали? — усміхнувсь йому Кузьминський.

— Добре то, добре, але коли б мене до ваших колег не посадили на Лук'янівку.

Але не посадили нікого. Щось там кликали студентів-розпорядників на концерті до інспектури, та так і кінчилося. Концерт дав чистого збору 1100 карбованців. Стало й тим студентам, що їх вислали, і тим, що в тюрмі захворіли і їм треба було лікуватися.

І не останню роль у цьому відограв Микола Віталійович Лисенко.

Випадок, описаний вище у Ф. Бахтинського, був, мовити по сучасному, «халтура». Але цієї «халтури» Лисенко ніколи не міг дозволити собі з своїм хором. Тут він був невблаганний у роботі і ніколи не міг заспокоїтися, аж поки не доводив хорового номера до найвищого можливого ступеня досконалості.

Місце не дозволяє мені збільшувати свої матеріали, і я хочу закінчити річ про них ще згадкою про деякі моменти особистої моєї студентської роботи в хорі Лисенка (1901—1902 р.р.).

Приїхавши до Київського університету восени 1900 року, я під впливом згадок прилуцького концерту став шукати можливості поступити до Лисенкового студентського хору. Почувши, що в колишньому Троїцькому «домі грамотності» добираються

голоси до хору Лисенка, пішли туди я і студент М. В. Шеманський, чудесний ліричний тенор. Нас прийняв суб-диригент Я. М. Яціневич, і ми взяли одразу ж участь в роботі над піснею «Закувала та сива зозуля»... Аж ось точно у призначений час з'явився Лисенко. Коли він сів за рояль і взяв перші акорди супроводу, Шеманський з подивом подивився на мене. «Ви чуєте, зовсім не той інструмент? Яка сила і краса звуку!» Репетиція ішла з захопленням. Пригадую, що соло співав прекрасний ліричний тенор — робітник-слюсар з Подолу.

Хочу ще сказати декілька слів про Лисенка, як хорового диригента.

Перш над усе треба сказати, що в Лисенка була вироблена якась особлива техніка праці з голосистими, але зовсім не кваліфікованими співаками. Трудно повірити, але в дуже короткий час він умів їх довести до високого ступеня досконалості. Він мав надзвичайний хист розтлумачити річ, призначену до виконання, захопити виконавців нею, розкрити її художній і ідеологічний зміст. Він умів ухопити художній образ, зробити його реальним і, що найважливіше, умів одному йому присутніми тонкими засобами заставити і хор подати цей образ слухачеві. Які чудові і поетичні картини природи умів він малювати, бажаючи викликати у співців потрібний йому настрій. Він весь горів палкою любов'ю до творчості народу, до тієї могутньої краси, що в різноманітних образах виступала там. Виконуючи і слухаючи народну пісню в тлумаченні Лисенка, і співці і слухачі могли повторити чудесні слова М. Горького: «А сердце растет и хочет разорваться от полноты каких-то необычных чувств і от великой, немой любви к людям, к земле... И все пустяки, вся дрянь слов и намерений, все пошлое — чудесно исчезало дымом, на всех веяло струей иной жизни»...

(«В людях»).

Особливу ж силу володіти людським гуртом виявляв майстер тоді, коли сидів за роялем перед своїм хором. То права, то ліва рука на секунду якусь одривалася од інструмента, щоб подати той або інший знак. Променисті його очі сяяли вогнем і вся сила його темпераменту виливалася з них, з усієї міміки його обличчя, з усієї його постаті і з глибоких співучих звуків рояля. Коли він грав соло (особливо речі класичного европейського репертуару), він якось більше піддавався впливу сухуватої, чеканної, бісерної класичної техніки лейпцізьких консерваторців.

Надзвичайно точний, навіть педантичний щодо своїх обов'язків, він був часто невблаганний і до хористів. На цьому грунті часто виникали інциденти, які, правда, швидко ліквідувалися мирним шляхом. Особливо не терпів він негромадських вчинків. Одного разу, після великої некоректності частини виконавців, Лисенко з обуренням заявив, що кидає хор. Почали його всі благати — винні і невинні. Лисенко зрештою здався і дарував «злочинцям» їх провину. Один із студентів не втримався і сказав з ласкавою усмішкою: «А здорово ви, М. В., любите наших студентів!».

Лисенко відразу зробився серйозним і, трохи подумавши, відповів: «Це тому, що я на весь вік запам'ятав золоті слова Пірогова: «Люблю й шаную молодість, бо пам'ятаю свою».

КАНТАТА НА ЧЕСТЬ М. В. ЛИСЕНКА

В Музичному відділі бібліотеки Академії Наук переховується рукописна партитура «Кантати на честь М. В. Лисенка», музика А. Л. Горілого, відомого симфонічного та оперового диригента.

Кантата складається з чотирьох досить великих частин для хору і симфонічного оркестру. На жаль, в Музичному відділі зберігається лише хорова партитура; але по значним паузам і по деяким поміткам видно, що кантата написана в супроводі симфонічного оркестру. Можливо, що ця партитура збереглася у автора, який працює тепер лікарем в санаторіях «Пуща Водиці».

Перша частина малює тяжке життя України в дореволюційний час, коли була «ніч непробудна, мов кладовище країни», коли було «тихо — ні думи, ні сміху, ні згуку», коли «не дзвеніла кобза, не грали цимбали», бо «кобза розбита, рідних звуків не чути»... «туга лиш клонить тирсу по чистому полю»...

Друга частина починається словами: «не тужіть!» «Луна біжить, до звуків линуть звуки, сплітаються в гармонії ясній і гасять нам непереможні муки...»

В третій частині співається про велику силу народної пісні, в четвертій — слава кобзарю (для двох хорів).

МУЗИКА ВОГНЮ ТА РАДОСТІ

(До 110 роковин з дня смерті Людвига ван-БЕТХОВЕНА)

Я. Н. ЛІСОВСЬКИЙ

Мал. худ. О. Заславського

29 березня 1827 року поховали композитора Людвига ван-Бетховена, людину, що самотньо пройшла суворий життьовий шлях, людину, що своєю музикою кликала до боротьби за волю і музика якої зараз, через сторіччя, близька мільйонам.

Бетховен з дитинства мусив заробляти, виступаючи на музичних зібраннях аристократів — академіях. На цих академіях музиканти міста Бонн вперше познайомились з молодим талантом Бетховена і вже після перших виступів ставало ясно, що по натхненню виконання, по художній простоті і ясності своїх імпровізацій Бетховен мав стати другим Моцартом, неперевершеним генієм тих днів.

Цей похмурий, небалакучий юнак став геніальнішим композитором XIX сторіччя, композитором, що і зараз ближче нам багатьох епігонів XX ст.

Бетховен народився в родині музиканта, але правильної ні музичної, ні загальної освіти не одержав. Його вчили музиці батько, органіст ван-Еден, капельмейстер курфюрста Неефе. Видатний талант Бетховена швидко висунув його на перше місце серед боннських музикантів і він був призначений помічником придворного органіста, а згодом і органістом.

Ще зовсім молодий, він пробує свої сили в композиції і пише низку крупних творів (рицарський балет, велика кантата тощо).

Скрутні обставини, в яких зростав Бетховен, відбились на його характері. Він ріс сумний, мовчазний, замкнений. Проте цікаво, що це не мало ніякого впливу на його творчість в бік безпорадного суму. Творчість Бетховена вся просякнута молодістю, бадьорістю, боротьбою і перемогою.

Поїздка в Відень, тодішній світо-

вий музичний центр, коротенька зустріч з Моцартом справили на Бетховена величезне враження. З того часу він мріє лише про широку музичну діяльність у Відні. Незабаром Бетховен переїздить на життя до Відня і з того часу Відень стає його другою батьківщиною.

Всією силою свого таланту віддається Бетховен творчості.

В ті часи музика (якщо не рахувати народної музики) не була приступна широким масам. Обмежений гурток меценатів, здебільшого придворних аристократів, займалися музикою, бо це вважалося ознакою «доброго тону».

З презирством ставився до них Бетховен.

— Пиха, одна тільки пиха керує ними... — писав він.

В 1795 році вийшли перші значні твори Бетховена. З цих творів, в яких відбився відгук Великої французької революції, майже через всю свою творчість проніс Бетховен ідеї цієї революції.

Ідеї свободи і рівності, що проникали в Німеччину з Франції, захоплювали передові уми німецьких людей. Вони вбачали в буржуазних ідеалах Великої французької революції ідеали для себе, для всього людства. Але революційність їхньої думки не йшла далі поезії, музики. В житті вони були більш-менш покірними підданими.

Вірністю ідеалам свободи було просякнуто все життя Бетховена. Перебуваючи майже все життя в досить скрутних матеріальних умовах, він ніколи не плазував перед «великими світу цього», що для музиканта часів Бетховена створювало ще важчі умови. Його опера «Фіделіо» була заборонена до постановки віденською поліцією.

Ідеями Великої французької революції просякнута «Героїчна» (3-я) симфонія Бетховена. Героїчна симфонія спочатку присвячувалась Наполеону Бонапарту, але після того, як Наполеон оголосив себе імператором Франції, Бетховен розірвав заголовок рукопису і присвячення було знищене.

Ідеї боротьби, героїзму — ось основні ідеї Бетховена. Все своє життя шукав Бетховен героя. 3-я, 5-а, 9-а симфонії, опера «Фіделіо», увертюра до «Егмонта» — все це героїчна музика.

Але ця героїка не має нічого спільного з «солдатським геройством» багатьох німецьких композиторів. Це марші і походи, в яких чути і радість і горе, і навіть тоді, коли це «траурні марші», в них багато суворої туги і ніколи не чути відчаю.

Вплив на Бетховена Великої французької революції з її масовими, народними святами мав місце і в структурі (а не тільки тематиці) творів. Розширено оркестр, до оркестру додано хор і солістів.

Вихований на думках Руссо, він не міг залишатись композитором для купки аристократів, композитором придворно-салонної музики, і Бетховен зробив переворот у музиці.

Музика Бетховена це не розвага для аристократів, а геніальні твори, адресовані мільйонам.

В цьому відношенні найбільш універсальні це його симфонії. Нове розуміння симфонії, як громадського, серйозного діла з глибокою ідеєю (а не тільки розваги), — ось у чому велика заслуга Бетховена.

«Це музика їдальні, яка писалась для того, аби полегшити процес травлення їжі принцу Естергазі, патрону Гайдна. Перша частина (симфонії) під жарке, анданте — під дичину, менует — під солодке, фінал — до десерту».

Так писав композитор Берліоз про попередників Бетховена — Моцарта і Гайдна, які при всій своїй талановитості не могли відійти від старих форм. Зрозуміло, що тут має місце недооцінка Моцарта і Гайдна, але оцінка музичного побуту того часу зроблена досить влучно.

Бетховенські принципи в музиці це програмність, високий ідейний рівень творів, геніальний драматизм.

Бетховен дав можливість перейти до літературно-філософських образів у симфоніях, яку так широко використали наступні композитори (Берліоз — «Загибель Фауста», Ліст —

симфонія «Фауст», Вагнер — увертюра «Фауст» тощо).

Важко вказати, чийому впливові зобов'язаний Бетховен дивністю своєї творчості. В його музиці і найгеніальніший з попередників Себастіан Бах, і талановитий вчитель Гайдн, і задушевний Моцарт. Можна сміло сказати, що якщо у Бетховена був свій музичний «стиль», — він полягав в непрестанному прагненні вперед, в нечуваному зростанні з року в рік.

«Традиції всіх мертвих поколінь тяжуть, як кошмар, над умами живих» (К. Маркс — Вісімнадцяте брюмера).

Ця фраза Маркса може бути віднесена і до творчості Бетховена. Традиції і гарні і шкідливі весь час тяжили над ним. В переборюванні і освоєнні традицій, в новій музичній думці полягає заслуга Бетховена.

Робота над сонатою для одного фортепіано і в супроводі інших інструментів дала можливість Бетховену стати творцем інструментальної музики в широкому розумінні цього слова.

Бетховен поклав початок драматичній музиці. В галузі драматичної музики він залишився неперевершеним і до наших днів.

Бетховен вважав музику вище всіх інших наук і мистецтв, але це не робило його обмеженим, однобоким.

Біографи Бетховена завжди вказують, що він був людиною незалежною, гордою, самотньою і нестерпною навіть у стосунках зі своїми друзями. Навіть Гете, вірним поклонником якого був все життя Бетховен і що до його твору «Егмонт» написав чудову музику про перемогу в боротьбі за справедливість, писав про Бетховена: «Але, на жаль, це зовсім необуздана людина. Він безумовно правий, коли вважає світ огидним, але своєю поведінкою він не робить його більш приємним».

Проте, ця нестерпність та незалежність (якщо відкинути роздратованість зза глухоти, що, починаючи з 1802 року, все більше розвивалась у Бетховена) була від пристрасної відданості музиці, віри в велич та доцільність свого діла.

І в світлі цього стає зрозумілим висловлення Бетховена навіть про свого куміра Гете:

— Я чекав зустрінути царя поетів, а зустрів поета царів...

Бетховен залишив велику кількість творів. 32 сонати для фортепіано, 9 симфоній, 11 увертюр, 17 квартетів, 5 концертів для фортепіано і 1 для скрипки, оперу, романси, пісні, сонати для скрипки тощо.

Велику увагу приділяв Бетховен народній творчості. Більше 120 обробок народних пісень написав цей геніальний композитор і значна кількість його пісень і романсів мають в основі народний мотив.

Героїчна симфонія, увертюра № 3 (Леонора), три російські квартети, симфонія B—dur, C—moll і A—dur —ось головні віхи творчості великого композитора.

9-а симфонія це кульмінаційний пункт бетховенського генія.

В симфонічній оркестровці вже 7-ої і 8-ої симфоній Бетховен неперевершений, але 9-а симфонія по своїй пишноті передає одну з найпоетичніших думок.

Важко писати взагалі про творчість музиканта, про музику, її легше передавати звуками, ніж словами. Особливо, коли це стосується музики Бетховена.

«An die Freude» — «До радості» — ось Шіллерове висловлення, яке викликало в геніальній голові Бетховена широку симфонію, фінал якої буде кантатою на пісню Шіллера «До радості».

Є багато літературних припущень та догадок про зміст цієї симфонії. Кажуть, що Шіллер гадав написати вірш «An die Freiheit» — «До свободи», але з цензурних міркувань прийшлось написати «До радості». Може тому цей вірш і прийшовся до душі вільнолюбивому Бетховену.

Але, як би не тлумачити мову нот на мові слів, 9-а симфонія і в хоровій і в оркестровій частині, і мабуть тому, що вони одна одну доповнюють, — є твір про якусь величну історичну подію, про героя, що бореться і перемагає, про світле, радісне майбутнє.

І тому не дивно, що після закінчення Надзвичайного VIII Всесоюзного з'їзду Рад делегати з'їзду слухали в Великому театрі «Інтернаціонал» Дегейтера і 9-у симфонію Бетховена.

Делегати нашої радісної країни прослухали, після затвердження історичної Сталінської Конституції, величну пісню «До радості» — «До свободи» композитора, який вік тому мріяв про радість і волю.

Зрозуміло, що Бетховен не був революціонером в нашому розумінні, він був композитором-романтиком. Романтиком, який мріяв про щасливе, радісне і вільне життя для людини.

— «Музика повинна викресати вогонь з духу людей», — писав Бетховен.

Тому й близька нам його музика, тому і вивчають і виконують твори Бетховена в найширших колах радянського народу.

Можна сміло сказати, що в жодній країні не обізнані так трудящі з творчістю Бетховена, як в нашій країні.

Бетховен — в програмі самодіяльних концертів, Бетховена — виконують на народних інструментах, твори Бетховена систематично транслюються по радіо.

Бетховен твердо ввійшов в наше життя і музика його, сповнена вогню, ясна і проста, близька і зрозуміла вільним народам нашої країни.

Б І Б Л І О Г Р А Ф І Я

„УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР“

Двомісячний журнал за редакцією А. А. Хвилі, орган інституту українського фольклору Академії Наук УРСР та Управління в справах мистецтв при РНК УРСР. Книга перша, 1937 рік, 9 друк. арк. Ціна—5 крб.

Велика пролетарська революція розбила кайдани соціального і національного поневолення народів колишньої царської Росії. Вона закликала мільйони трудящих до повнокровної творчої роботи. Прокинувшись від тисячолітнього гніту, з жадобою й пристрастю взялися вільні народи багатонаціонального СРСР до знань, науки, культури й мистецтва. Трудящі — свідки й учасники бурхливого розквіту народного мистецтва. Розвиток його особливо яскравий за останні кілька років. Це стверджують олімпіади, радіофестивалі, демонстрація мистецтва в столиці Радянського Союзу тощо.

Останнім часом зроблено немало для того, щоб зафіксувати найкращі зразки народного мистецтва і сприяти йому. Наприклад, збірки народних пісень, оброблення їх, заснування інституту фольклору та ін.

Утворення нового журналу «Український фольклор» треба розглядати як одне з великих досягнень в галузі мистецтва. Цей орган сприятиме ще більше народній творчості і підноситиме її на вищий щабель.

«...ми ставимо собі завдання, — говорить в передмові редактор журналу,—показати найкращі скарби українського народу, як в минулому, так і в сучасному».

Журнал освітлюватиме не тільки питання музичної народної творчості, але і образотворче мистецтво, літературу, самодіяльне мистецтво.

Книга перша журналу «Український фольклор» переважну частину вміщеного матеріалу присвячує зразкам народної творчості: частушкам, пісням, приказкам, оповіданням. У першому підрозділі вміщено частушки, пісні й приказки про Леніна і Сталіна, що зібрані з різних місцевостей України (переважно Дніпропетровщини, Чернігівщини, Київщини). З великою теплотою згадуються імена вождів народу в цих піснях. Але мало сказати: «згадуються». Кожний рядок пісні просякнутий щирістю почуття до своїх керманичів. Імена Леніна й Сталіна пов'язані з виробничими, колгоспними піснями, піснями, що відображають стахановський рух, побут, тощо. Одна з найкращих і зворушливих «Стоїть дуб зелений». В улюблених порівняльних народних образах (характерних для української пісні) подається розмова двох соколів: Леніна і Сталіна.

Надзвичайно різноманітні ці пісні. Найбільші події в країні — наради стахановців, з'їзди колгоспників тощо відбиті в художніх образах народної творчості. Чимало цитат з промов товариша Сталіна стали дійсно народними. Сталінські слова широко використовує народ в своїх піснях, рифмує їх з поетичними образами природи. Можна пожалкувати, що до цього підрозділу не подано жодної мелодії. Збирачі цих пісень досить поверхово підійшли до наукової сторони запису: в більшості частушок не визначені місце, час запису, від кого та хто провадить його. В підрозділі приказок про Леніна і

Сталіна немає і натяку на місце і час збирання — просто подається 12 приказок та й усе.

Частушки про громадянську війну не зовсім вдалі. Якраз цей підрозділ можна було б подати повніше і цікавіше. Про громадянську війну народ створив багато високохудожніх пісень. Не завжди треба ради змісту частушки подавати малохудожні зразки. Наприклад:

«Нам прислали з Москви
подкрепленіє,
Ми всім фронтом пішли
В наступленіє».

Або:

«Почали ми косить
Пулемйотами»... і т. д.

Незрозуміло, навіщо таку відому мелодію, як «Ой, яблучко, куди котишся», подається тоді, як багато художніх народних текстів наведено без мелодій.

Далі наведено зразки пісень і частушок на теми колгоспного життя. В цьому підрозділі є хороші зразки, як, наприклад: «Ой, у полі, полі», «Вийшло в поле нас немало», «В Миргородському районі» (з мелодією), «В бригадира Кузьми» та інші. І знову дуже скупі відомості щодо пожовтневих приказок. Недосить фіксувати: «Ніжин», «Полтавщина», «Лубенський район». Від цього наукове значення багатьох зразків творчості, звичайно, меншає. Дивно, що інститут фольклору «випустив» це з поля зору.

Майже до всіх дореволюційних народних пісень подано мелодії. Цей підрозділ розроблено найповніше. Багато прекрасних пісень з кріпаччини, панщини, дівочої й жіночої долі, побутові та інші. Наприклад, про жіночу долю: «Ой, у строк же я пішла», «Терен, мати, процвітає», «Ой, вийду я за ворота», «Ти машина, ти залізна», побутова жартівлива «Була в мене жінка» та багато інших. Цікаві новий варіант пісні про Кармалюка, записаний на Донеччині, та велика пісня з часів панщини про Осаула із сотником.

У журналі подається кілька зразків народних оповідань: антирелігійні, про кріпаччину, панщину. Крім зразків народної творчості, в журналі є стаття Тихонової і Шефер: «Перша українська олімпіада самодіяльного мистецтва». Вона яскраво на прикладах з олімпіади відбиває зріст творчих сил народних мас України. Основна цілеспрямованість її — показати, як в нашу епоху квітне народне мистецтво. Автори статті аналізують виконання учасниками олімпіади; не завадило б подати в статті зведені відомості про склад і кількість учасників. Варто було б підбити підсумки в галузі видів виконання і жанрів творчості, демонстрованих на цьому народному святі.

У відділі «Хроніка» подано короткі відомості про завдання інституту фольклору та про фольклорну експедицію інституту й наукового товариства університету. В журналі подано інструкції й поради про збирання фольклорного матеріалу і дві рецензії: на чернігівську збірку пісень та збірку тунгуського фольклору.

Зразки образотворчого мистецтва виконано добре, проте, нічим не зв'язані між собою — ні темою, ні жанром, ні порядком розташування. Вони виконують роль подекуди віньєток, а здебільшого красивих малюнків, які цікаво переглядати, проте, що і до чого подається — невідомо. Варто було б дати хоч статтю або інформаційну замітку про ці ілюстрації. Упорядники не потурбувались навіть об'єднати в список ці зразки образотворчого мистецтва в кінці журналу (в «Змісті»).

На жаль, в передмові мало приділено уваги майбутній роботі журналу — науковим статтям і розвідкам. Як видно з хронікальної замітки інституту, є підстави твердити, що незабаром будуть подаватись і наукові статті з питань народного мистецтва, методології і теоретичної роботи.

За характером поданого матеріалу перша книга «Українського фольклору» справляє скоріше враження збірки матеріалів інституту, при чому випадково і не досить добре підібраного всупереч великій цінності де-

яких розділів фольклорних зразків народної творчості.

Друкуючи зразки народної творчості в журналі, треба їх подавати з відповідними коментарями, додавати до відповідних розділів хоч невеликі статті, інакше журнал може перетворитись виключно на збірник. На нашу думку, цей журнал, крім самих зразків творчості, мусить бути органом, який розробляв би наукові проблеми: питання історії, теорії народної пісні й взагалі фольклору, не виключаючи, звичайно, популярних робіт з цієї галузі.

МИКОЛА КОЛЯДА

(Державне видавництво „Мистецтво" К. 1936, ц. 1 крб).

Про життя і творчість талановитого композитора М. Коляди надруковано занадто мало матеріалів, якщо не брати до уваги майже хронікального характеру замітки. До цього часу було опубліковано три більш-менш серйозні статті. Перша — по суті розділ в статті — С. Богатирьова — короткий аналіз симфонічної поеми «Штурм»; друга — стаття Арнаутова в журналі; третя — дуже тепла характеристика особи — портрет молодого Коляди О. М. Сироткіна.

Брошура О. Арнаутова в стислих рисах змальовує життя, творчість, громадську діяльність і характеристику особи талановитого юнака. Нарис написано надзвичайно популярно: розраховано на широкі кола читачів, навіть необізнаних з музикою. Прочитавши брошуру, читач безперечно матиме загальну уяву про молодого українського композитора.

У нарисі, на жаль, використано занадто мало документальних матеріалів, які не тільки доповнили б, а й розкрили б творчі прагнення і погляди композитора. Наприклад, випущено такий важливий період — робота Коляди у реперткомі НКО УРСР. Рецензії, написані ним для реперткому, часто виходили за рамки аналізу того чи іншого музичного твору, розширювалися до узагальнень, які визначали його погляди на окремі явища музичної культури. Так само не використано матеріалів різних нарад, засідань, на яких Коляда висловлював свої погляди. Це доповнило б і підкріпило б ті чи інші твердження автора брошури. З цих матеріалів можна було б довідатись про те, що симпатії Коляди не обмежувалися тільки вивченням творчості Римського-Корсакова, Бородіна, Мусоргського і Бетховена. Тільки докладний розгляд його творів, зокрема «Штурму», може переконати, що Коляда, наприклад, під час створення цієї поеми студіював Ліста і Вагнера. Оркестрові засоби не позбавлені впливу останнього. Шкода, що не наведено програми цього капітального твору Коляди. Про неї неодноразово говорив небіжчик на різних зборах. В згадуваній статті С. Богатирьова її у певній мірі зафіксували. Зовсім не визначено симпатії Коляди до певних творів художньої літератури. Загальні вказівки на любов до читання і захоплення грою на фортепіано без підкріплення цього твердження літературними і музичними симпатіями Коляди — надто поверхові й непереконливі.

Шкода також, що характерні особливості стилю Коляди дано тільки в кінці брошури і без аналізу на конкретних його творах. Це безперечно ще більше підкреслило б його дійсні шедеври, як, приміром, обробки народних пісень. Зокрема варто підкреслити роль фортепіанної партії у вокальній творчості Коляди, якій він надавав виключного значення. Відомо,

що творчість Коляди мала великий вплив на молодих композиторів, наприклад, в творчості композитора Штогаренка відчуваються найкращі риси небіжчика (ідейна чітка спрямованість, смак щодо вибору тем і сюжетів, тривала проробка кожного твору, специфічні засоби музичної мови, інтонаційні звороти, гармонія, ритм). Це, на жаль, чомусь випущено в брошурі. Шкода, що в ній немає програм концертів з творів Коляди, вказівок на видатних українських виконавців, що співали його пісень. Зовсім випущено вказівки на велику роботу композитора з самодіяльністю. Варто було б до брошури додати автограф, а також кілька його найкращих пісень і уривків з капітальних творів.

Але основна хиба рецензованої книжки — це відсутність гострої критики так званої «пролетарської» музичної організації АПМУ, відомо бо, що ця організація, копіюючи славнозвісний РАПМ, яка проводила авербахівщину в музиці, не мало нашкодила на музичному фронті України. Відомо також, що Коляда, піддавшись на гачок Леоединського, Штейнпресса, Белого та інших «вождів» РАПМу, сам став одним з організаторів АПМУ. Глибоко помилкові та шкідливі ідейні настанови цієї організації гальмували творче зростання композитора, спрямовуючи його талант в певний період роботи на обмежену ділянку рапмівської масової пісні.

Автор брошури чомусь дуже поверхово і коротенько спиняється на окремих «помилках» АПМУ, обмежує їх тільки суперечками про жанри, лишаючи осторонь глибоко ідейні помилки цієї організації. Чи не пояснюється це тим фактом, що і сам тов. Арнаутов був одним з керівників АПМУ?

Отже, брошура неправильно орієнтує читача в принципових питаннях музичного руху на Україні.

Д. Вадов

ПОШИРЕНИЙ ПЛЕНУМ ОРГКОМІТЕТУ СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ

3 дні — 29, 30 і 31 березня ц. р. відбувався поширений пленум оргкомітету Спілки радянських композиторів України. В роботі пленуму взяли участь, крім членів оргкомітету, також делегати від композиторів Києва, Харкова, Одеси, Донбаса та Херсона.

З звітною доповіддю виступив голова оргкомітету СРКУ тов. Смекалін. Він доповів пленуму про діяльність оргкомітету, організованого ще в червні 1935 року.

За останній рік на чолі оргкомітету композиторів стояв викритий тепер ворог народу троцькіст Карпов, який вперто уникав будьяких зборів, нарад, пленумів, уникав контакту з Філармонією і Радіокомітетом, Управлінням мистецтв. Він зірвав участь композиторів у проведенні декади українського мистецтва в Москві тощо.

Дуже погано працювали секції оргкомітету. Творча секція майже не займалася такою важливою проблемою, як методи оброблення народної пісні.

Роками маринувались нові опери, і коли навіть композитор самотужки, без будьякої допомоги, просував свій твір до постановки, то і тоді це замовчувалось. Так було з оперою Данкевича «Трагедійна ніч», оперою Жданова — «Жакерія» і багатьма іншими творами великих і малих форм.

Погано працювала виконавська секція, що мала завдання популяризувати творчість українських композиторів. Ряд видатних майстрів сцени (Литвиненко-Вольгемут, Зоя Гайдай та інші) просили організувати їх виступи з творами українських радянських композиторів, але оргкомітет не зумів використати ці пропозиції.

Справу пропаганди творчості композиторів було так занедбано, що окремі товариші опускали руки, не бачивши перспективи в своїй дальшій творчій роботі.

З поля зору проводу організації зовсім випали видавництво «Мистецтво», Філармонія, радіо, музична самодіяльність робітничих, колгоспних та червоноармійських мас.

Сотні нових творів лежали мертвим капіталом у портфелях композиторів.

Коли окремими членами оргкомітету і деякими композиторами (Віленський, Богуславський та інші) було поставлено питання про утворення секції оборонної музики, колишній провід спілки заявив, що такої секції утворювати не треба, бо, мовляв, у нас їх і так багато. А відомо, що такі організації існують в спілці композиторів усіх республік і ведуть велику роботу в галузі створення музики на оборонні теми.

Керівництва обласними організаціями зовсім не було, фактично за межі Києва діяльність оргкомітету не виходила.

Тов. Смекалін далі зазначив на ряд найважливіших питань, які стоять пе-

Новообраний оргкомітет Спілки радянських композиторів України.
В першому ряду зліва направо (сидять): Л. М. Ревуцький, В. С. Косенко, Б. М. Лятошинський, П. О. Козицький, В. Я. Йориш, К. Ф. Данкевич. У другому ряду зліва направо (стоять): М. М. Вілінський, В. Г. Смекалін, М. Д. Тіц, І. А. Віленський, О. В. Арнаутов.

ред СРКУ. Найважливішим з цих завдань є широка підготовка до двадцятих роковин Великого Жовтня. Про хід цієї підготовки доповів пленуму тов. Арнаутов.

Композитори Ревуцький і Лятошинський закінчили редакцію опери Лисенка «Тарас Бульба». Крім того, тов. Ревуцький готує велику сюїту з народних пісень.

Композитори Жданов, Лятошинський та Йориш працюють паралельно над оперою «Щорс».

Композитор Косенко готує до двадцятих роковин Жовтня оперу «Марина» за темою Т. Г. Шевченка і збірку з 20 пожовтневих пісень. Тов. Вериківський працює над оперою «Пісня про свічку» за лібретто І. Кочерги. Тов. Богуславський і Фоменко починають роботу над оперою «Турбаївське повстання» за історичними матеріалами. Три харківських композитори — Мейтус, Рибальченко і Тіц — працюють над оперою «Перекоп». Композитор Скорульський закінчує український балет «Лісова пісня». Тов. Костенко почав писати оперу «Гнат Голий». Композитор Нахабін пише новий балет, композитор Глушков — концерт для скрипки з оркестром, Данкевич і Грудін — симфонії, Гозенпуд — фантазію для оркестру і хору тощо.

Крім великих форм, українські композитори до двадцятих роковин Жовтня пишуть багато пісень, фортепіанних і скрипкових творів.

З співдоповідями про роботу харківського і одеського обласних оргкомітетів виступили тт. Тіц і М. М. Вілінський.

На доповіді тт. Смекаліна і Арнаутова розгорнулися жваві дебати. Висловились композитори:

Козицький (Київ), Косенко, Віленський (Київ), Борисов, Нахабін, Костенко (Харків), Данкевич, Гуров (Одеса), Белза, Вериківський, Йориш, Івановський, Таранов, Гозенпуд, Ком-

паніець (Київ), Богуславський (Харків); музикознавці: Білокопитов, Береговський, Ревуцький Д., Буряківський (підшефна частина т. Інзера), Адлер (диригент симфонічного оркестру українського радіокомітету), Фуксман (директор київської філармонії), Альтшулер (начальник музичного відділу українського Управління в справах мистецтв), Кірлиг (начальник Управління в справах мистецтв МАРСР), Луфер (директор київської консерваторії); поети: Первомайський і Рильський; Успенська (київська держестрада), Лібер (керівник квартету ім. Чайковського) і Плісецький.

Всі ці товариші визнали роботу оргкомітету незадовільною і зазначили, що новий оргкомітет повинен налагодити творчу атмосферу, товариську допомогу, атмосферу критики і самокритики, повинен зміцнити зв'язки з слухачами, з відповідними організаціями тощо.

З промовою про завдання композиторів Радянської України виступив начальник Управління в справах мистецтв при РНК УРСР тов. Хвиля А. А. Він особливо загострив увагу українських композиторів на питанні обробки і використання народної пісні. Тов. Хвиля наводив багато прикладів, коли від «надто мудрої» обробки композитора прекрасна народна пісня втрачає свій аромат, свіжість.

Під час роботи пленуму делегати також ознайомились з роботою композиторів-виконавців тт. Богуславського, Фоменка, молдавської державної капели «Дойна», а також з роботою композиторів Ревуцького Л. М. і Лятошинський Б. М. над оперою Лисенка «Тарас Бульба», яка наприкінці сезону поставлена в київській опері.

Закритим (таємним) голосуванням пленум обрав новий організаційний комітет Спілки радянських композиторів України. До складу нового оргкомітету ввійшли тт: Козицький П. О., Ревуцький Л. М., Лятошинський Б. М., Косенко В. С., Арнаутов О. В., Смекалін В. Г., Віленський І. А., Йориш В. Я., Тіц М. Д., Данкевич К. Ф., Вілінський М. М.

2 квітня відбулося перше засідання новообраного оргкомітету. Згідно з постановою пленуму вирішено змінити структуру керівництва оргкомітетом. Замість голови, його заступника і відповідального секретаря, як це було досі, оргкомітет обрав секретаріат, до якого ввійшли тт. Козицький П. О., Ревуцький Л. М. і Смекалін В. Г.

На цьому ж засіданні затвердили голів секцій. На голову творчої секції затверджено тов. Ревуцького Л. М., а його заступниками тт. Косенка В. С. і Лятошинського Б. М., на голову музикознавчої секції — т. Козицького П. О., на голову виконавської секції — т. Йориша В. Я. і на голову оборонної секції т. Віленського І. А.

На редактора журналу «Радянська музика» затверджено тов. Білокопитова О. О.

Докладніше про роботу пленуму буде подано в черговому, 5 номері «Радянської музики».

БУРЖУАЗНА ПРЕСА ПРО РАДЯНСЬКИХ МИТЦІВ

«Радянська група піаністів, відповідно до встановленої вже традиції цих конкурсів, добилася в ці дні сенсаційних успіхів. Яків Зак безперечно випередив усіх своїх попередників, залишивши їх далеко позаду. Вражаюча неймовірною досконалістю техніка Зака має в собі щось прямо надприродне. Інтерпретація Шопена продумана ним у найдрібніших деталях, вона наскрізь здорова, сучасна, вільна від сентиментальності XIX сторіччя, проте, вона не розхолоджує, а навпаки, має величезну покоряючу силу.

Ще більшу сенсацію зробила радянська група виступом радянської 16-річної піаністки Рози Тамаркіної. Молоденька, надзвичайно музикальна артистка не тільки вражає казковою технікою, не тільки дивує силою удару, але ще більше своїм незвичайно серйозним зосередженим підходом до музики Шопена».

(„Глос Повшехни"—Варшава)

«Героїнею недільних виступів на конкурсі була радянська піаністка Роза Тамаркіна, ім'я якої було на устах у всіх, хто цікавиться ходом конкурсу. Цей вражаючий талант висувається на перший план у конкурсі. Великий розмах гри при винятковій музикальності, прекрасній техніці й культурі звуку, зразкове, бездоганне вивчення програми і всеперемагаюча молодість характеризують її виконання. Після її соковитої, змістовної гри виступ другої, теж 16-річної піаністки Фідельман (Польща) здався блідим і анемічним... Порівнення результатів, досягнутих цими двома дівчатами, наводить на сумні міркування про розтрату у нас найкращих талантів через недостатнє піклування про них».

(„Експресс поранни"—Варшава)

«...Треба підкреслити справді фантастичну віртуозність Ойстраха, а також величне виконання концерту Брамса Мишею Фіхтенгольцем...»

«...Радянські скрипалі очевидно прибули до Брюсселя в наслідок виключно старанного добору. Але це не може применшити заслуг радянських музикантів, які тим більше разючі, що тільки недавно на шопенівському конкурсі в Варшаві — ніхто інший, як радянський піаніст Яків Зак, узяв перший приз, тоді як самі поляки повинні були задовольнитися останніми місцями».

(„Ендепандас Бельж"—Брюссель)

«Здавалося, що під пальцями Зака рояль раптом зазвучав живим соковитим тоном, набрав барв і розілляв по залу прекрасний звук».

(„Газета польска"—Варшава, 28 лютого 1937 р.)

«Другий радянський кандидат—майже дитина. Але який це зрілий скрипаль, який впевнений в собі майстер! В ньому сполучені суворий стиль з живим уявленням, дисципліна з свободою, серйозність з зачаруванням.

Такі речі, як «Вступ до тарантели» Сарасате, у виконанні Гольдштейна ви слухаєте з насолодою.

Брюссельці ніколи ще не чули такої артистичної гри на скрипці».

(„Суар"—Брюссель)

«...Безперечною і загальновизнаною є перевага щодо техніки і впевненості радянських скрипалів, які, прибувши в числі 5 чол., усі п'ять пройшли у фінал конкурсу»...

«...Радянські артисти є справжніми тріумфаторами цього небувалого в історії скрипкової музики міжнародного музичного змагання. В грі радянських артистів, крім індивідуальної обдарованості, надзвичайно яскраво позначається наявність виняткового піклування держави про їх виховання і розвиток».

«...Гра Бусі Гольдштейна — дивна по правильності, по ритмічній точності і по врівноваженості стилю...»

(„Дерньє Ер"—Брюссель)

«Радянський скрипаль Фіхтенгольц вразив аудиторію своїм проникливим виконанням концерту Брамса. ... Переможцями виявились іноземці, бо вони в своїй країні мають широку всебічну підтримку».

(„Лібр бельжік"—Брюссель, 3 квітня 1937 року)

«Росіяни так привчили нас до своїх прекрасних виступів, що ні для кого не було несподіванкою ще один їхній величезний успіх.

22-річна Тетяна Гольдфарб грала, як закінчена артистка. Той самий рояль Безендорфа, який часто нам здавався не зовсім доброзвучним, під пальцями молодої піаністки звучав чудово. Що за бархатні пальці, яка чудова техніка, яка витонченість в етю-

дах і чарівність у ноктюрні, що за розкішні мазурки! Справді радянська школа не має суперників, якщо говорити про майстерність піаністів».

(„Експресс поранни" — Варшава, 10 березня 1937 року)

«Гра Якова Зака, цього молодого, але вже зрілого піаніста відзначається всіма якостями високої школи, не кажучи вже про цілком виняткову красоту технічного виконання. Вся програма, яку виконав Зак, стояла на високому художньому рівні. Виступ Якова Зака, відзначаючись блиском таланту і віртуозністю техніки, був нагородою слухачам за багатогодинне чекання».

(„Експресс поранни" — Варшава, 28 лютого 1937 року)

«Будьмо об'єктивні і скажемо, що успіх радянських музикантів обумовлений винятковою технікою. Ойстрах і його товариші грали з такою майстерністю, що на користь їх висловилася більшість членів жюрі. Члени жюрі були вражені винятковою віртуозністю радянських скрипалів, які з легкістю виконували найтрудніші твори».

(„Етуаль Бельж"—Брюссель, 3 квітня 1937 р.)

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ

АКАДЕМІЧНІ АНСАМБЛІ УКРАЇНИ

При київській філармонії вже майже рік існує республіканська концертна організація — «Академічні ансамблі України».

В ансамбль входять премійовані на міжнародних і всесоюзних конкурсах інструменталісти, відомі музиканти і вокалісти.

Крім численних виступів по найбільших центрах України, учасники академічного ансамблю України несуть мистецтво українського народу в маси братніх республік.

Повернулися з тривалої концертної подорожі по містах, шахтах, заводах Урала народна артистка Союзу Литвиненко-Вольгемут та народний артист республіки Паторжинський. Відбулися гастролі Еміля Гілельса в Грузії і на Уралі, артистки Благовідової — в Ростові-на-Дону.

З великим успіхом пройшли у Ленінграді камерні вечори української пісні — засл. арт. Зої Гайдай і артиста Частія. Проф. Луфер, Сагалов і Б. Притикіна гастролювали в Москві.

Гастролі артистів академічного ансамблю України відбулися також в Сибіру, на Закавказзі, в Баку, Єревані тощо.

У квітні відбудеться велика концертна подорож нар. арт. респ. М. І. Донця і засл. арт. респ. Петрусенко по РРФСР, а засл. арт. респ. Зої Гайдай — по Грузії. На Урал виїде співачка Благовідова.

«ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» У САМОДІЯЛЬНІЙ ОПЕРІ

На початку червня минулого року кілька активістів художньої самодіяльності поклали початок роботі оперно-вокальної студії київського Будинку культури залізничників ім. Фрунзе.

Відкрили клас співаків і запросили професора Секачинського зайнятися постановкою голосу майбутніх акторів самодіяльної опери.

Через два місяці, щоб випробувати сили, обрали барвисту, музикальну українську оперу «Запорожець за Дунаєм». Розучували окремі арії, партії, потім намітились кращі виконавці.

Тепер оперно-вокальна студія у супроводі власної хорової студії, балету і квінтету ставить «Запорожця за Дунаєм» на сцені Будинку культури залізничників.

Добре оволоділа партією Стефановська (Одарка). Приємне враження справила Оксана (Брозіо) і Андрій (Байдашніков). Добре проспівав свою невелику партію Імам (Ковальський).

«ЖІНХОРАНС»

На сцені тридцять жінок в барвистих українських костюмах. Диригента немає, але тридцять голосів зливаються в єдину сильну мелодію.

Державний жіночий хоровий ансамбль («Жінхоранс») завоював симпатії трудящих України. Знають цей ансамбль і в братерських республіках.

В березні «Жінхоранс» вирушив в творчу подорож до Москви. Протягом півтора місяця ансамбль демонструватиме трудящим прекрасну мелодійну українську пісню, а також пісні народів СРСР.

***

1 травня 1930 року в Полтаві, з ініціативи професора полтавського інституту народної освіти Верховинця, утворився маленький співочий ансамбль з семи жінок. Ансамбль виступав у полтавських клубах та в частинах.

Два роки тому «Жінхоранс» переїхав до Києва уже великим професіональним хором. Почалися гастрольні подорожі по Україні і Білорусі.

1936 рік для колективу «Жінхорансу» залишається назавжди в пам'яті, як найщасливіший момент у житті. Тоді вони співали перед товаришем Сталіним та керівниками партії і уряду під час української декади в Москві.

В той же рік було вирішено поширити склад «Жінхорансу».

У відкритому конкурсі співаків на поповнення складу ансамблю взяли участь понад 500 жінок. З них добрали 18. Тепер «Жінхоранс» складається з 30 співачок, головним чином, робітниць і колгоспниць.

УКРАЇНСЬКА СПАДЩИНА НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОЇ МУЗКОМЕДІЇ

Театральний сезон столичної музкомедії 1936—37 рр. характерний використанням — поруч з класичною оперетою — української музичної драматургійної спадщини.

В першій половині сезону на сцені музкомедії пройшла п'єса «Вій» (М. Кропивницького, за повістю М. Гоголя). Нову оригінальну музику п'єси написав композитор засл. артист республіки М. Вериківський.

П'єсу ставив засл. артист республіки М. Терещенко. В поставі збережено старий текст, але з сценічних міркувань — п'єсу дещо перемонтовано. Пройшла також комедія «За двома зайцями» М. Старицького в поставі М. Терещенка (музичне оформлення та обробка пісень головного диригента музкомедії Б. Неймера).

Зараз театр наполегливо працює над поставою п'єси Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» (муз. Стеценка). В старому українському творі багатий клавір Стеценка використовувався не повністю. Музика до п'єси характерна народними мелодіями, мотивами і має 22 номери. Клавір, що ніколи раніше не був цілком оркестрований, тов. Джурі зараз оркеструє на великий оркестр. Він також добирає фольклорний матеріал, народні пісні. Виставу ставить режисер Є. Герман. Макети до постави (роботи худ. В. Рифтіна) прийнято Управлінням мистецтв і дозволено до виконання. «Сватання на Гончарівці» це, по суті, перша українська музична комедія на сцені театру київської музичної комедії, в якій відчуваються найхарактерніші ознаки цього театрального жанру. Над поставою напружено працює весь колектив театру. Прем'єра відбудеться наприкінці сезону.

СОРОК РОКІВ В ОРКЕСТРІ

Харківська музична громадськість відзначає ювілей диригента оркестру держцирку Семена Йосифовича Харківського.

Сорок років тому, п'ятнадцятирічним юнаком, тов. Харківський почав працювати оркестрантом в українській трупі М. Л. Кропивницького. Незабаром він перейшов до диригентського пульта, за яким працює і тепер. Протягом багатьох років ювіляр був диригентом в українських колективах, театрах оперети Москви і Ленінграда. З 1919 року тов. Харківський працював у частинах Червоної Армії спочатку капельмейстером, потім начальником відділу військових оркестрів озброєних сил України і Криму; його чотирирічна діяльність відзначалась наказом по штабу.

Мал. О. Заславського

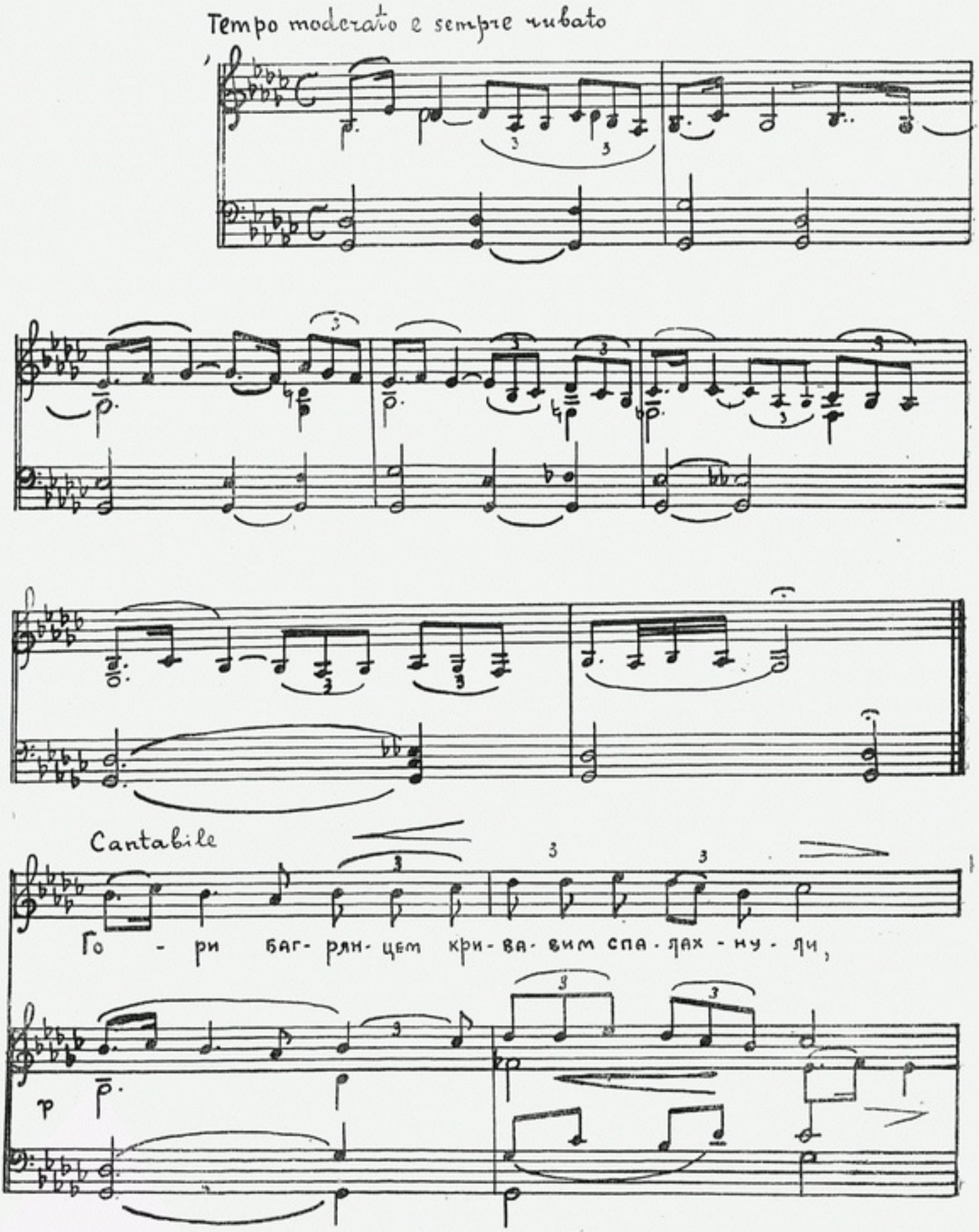
Починаючи з 1923 року С. Й. — диригент у харківських театрах. Неодноразово йому доводилось керувати музичною частиною опер, в яких виступали такі найвидатніші артисти, як Саксаганський, Литвиненко-Вольгемут, Паторжинський, Кипаренко-Даманський. У 1930 році т. Харківського запрошено на диригентську роботу до держцирку, де працює і тепер.

Театральні працівники цінять його не тільки як зразкового виробничника, умілого організатора музичного цеху, але і як прекрасного товариша, щирого і скромного.

С. Й. Харківський — активна громадська людина, він провадить велику роботу по культурно-художньому обслуговуванню бійців і начскладу Робітничо-Селянської Червоної Армії й Флоту. Свою енергію і знання він віддає розвиткові музичної самодіяльності у військових частинах, керуючи безпосередньо кількома організованими ним хорами.

ЛІСОВА ПІСНЯ

Музика М. В. ЛИСЕНКА
Слова Лесі УКРАЇНКИ
(*Публікується вперше*)

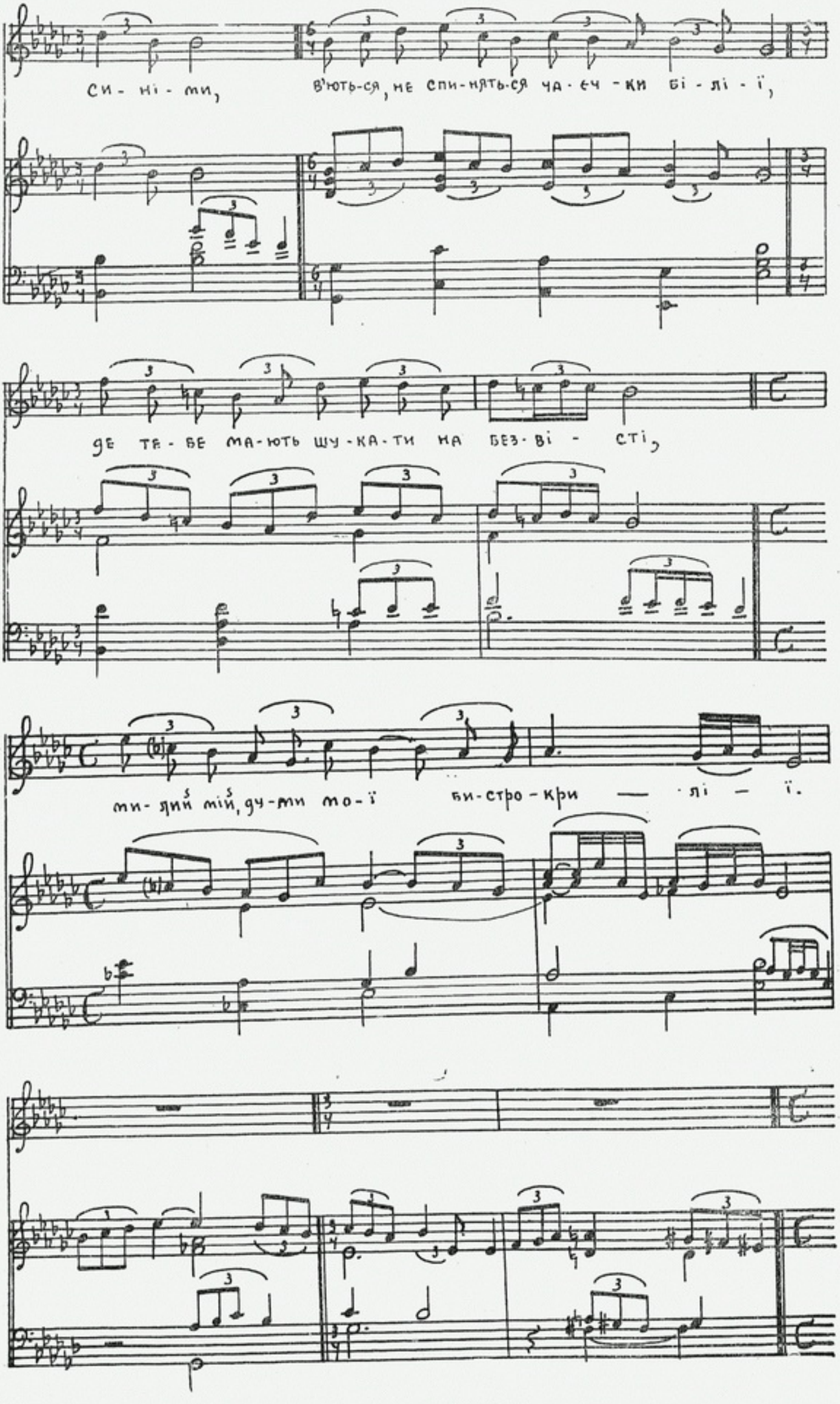


З про-ме-нем сон-ця — за-хід-ним про-ща-ю-чись,

так мо-є сер-це жа-лем за-го-рі-ло-ся з

ми-лим ко-ха-ним мо-їм роз-ли-ча-ю-чись.

Геть по-над мо-рем, над хви-ля-ми


си - ні - ми,
в'ють-ся, не спи-нять-ся ча-єч-ки бі-лі-ї,
де те-бе ма-ють шу-ка-ти на без-ві-сті,
ми-лий мій, ду-ми мо-ї би-стро-кри-лі-ї.

В се-бе на ве-жі о-гонь за-па-ли-ла я

лю-бий, тво-го во-рот-тя до-жи-да-ю-чись:

хай він про-сві-тить по мо-рю до-рі-жень-ку, щоб не зблу-

див ти з чу-жи-ни вер-та-ю-чись.

Сві — те мій! Бу-ду те-бе до-жи-да-ти-ся,

Ped. *

в чор-ну, смут-ну фе-ре-джі-ю по-ви-ва-ти-ся,

і по-са-джу ки-па-ри — со-ву гі-ло-чку,

rall.

бу-де що-дня во-на слізь-ми по-ли-та-я.

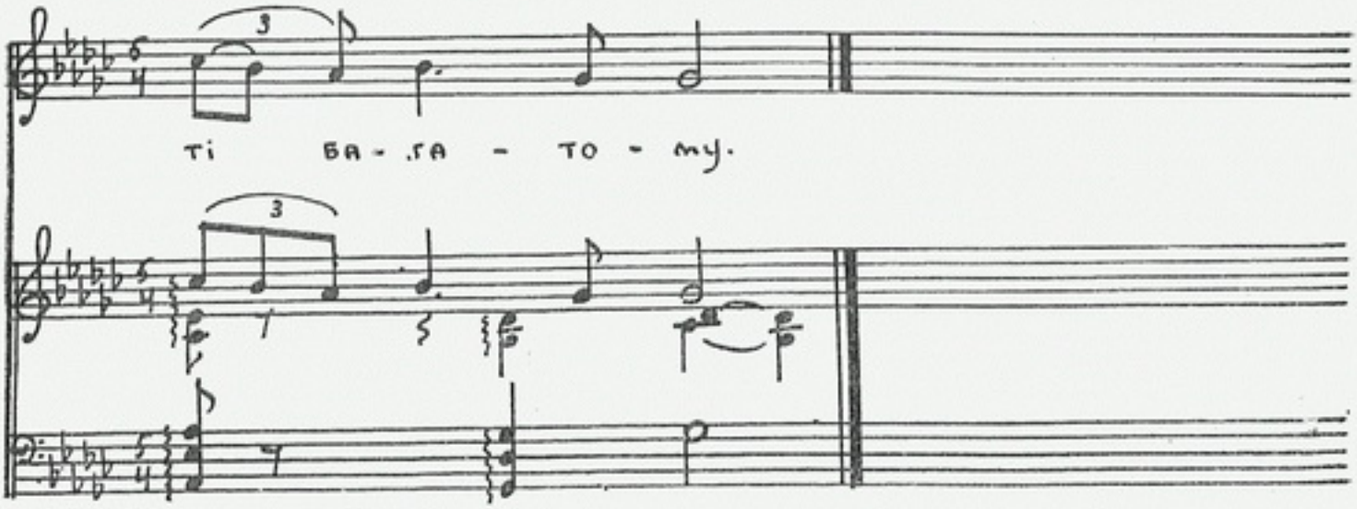
rall.

А як по-вер-неш-ся,

я по-ка-жу то-бі той ки-па-рис мій вся-до-чку квіт-

ча-то-му: здій-неть-ся він над вої-

ма мі-на-ре-та-ми в кра-ю цьо-му на ме-че-


3
Ті ба - га - то - му.
3

ЗМІСТ

Стор.

1. Передова — Історична постанова 3
2. Радянська музична культура 7
3. О. Білокопитов — Микола Віталійович Лисенко 11
4. М. Горький про М. Лисенка 18
5. Л. Ревуцький — „Тарас Бульба“ 19
6. Глінка і Лисенко 20
7. М. Литвиненко-Вольгемут—Зустріч з композитором 21
8. В. Йориш — Творець музичних скарбів 22
9. М. Гейліг — Оперна творчість Лисенка 23
10. В. Довженко — Лисенко про характерні особливості української народної пісні 29
11. Д. Ревуцький — М. В. Лисенко — хоровий диригент 34
12. Я. Лісовський — Музика вогню та радості 41
13. Бібліографія 45
14. Поширений пленум оргкомітету спілки радянських композиторів України 49
15. Буржуазна преса про радянських митців 52
16. Музичне життя 54
17. Додаток: „Лісова пісня“ — музика М. В. Лисенка на слова Лесі Українки 57

Т. в. о. відповідального редактора БІЛОКОПИТОВ О. О.

Художньо-техн. редактор Дмітрієвська М.

Випусковий на виробництві Черевацький С.

Адреса редакції: вул. Короленка, 53.

Уповн. Головліту № 731. Зам. № 588. Тираж 1 500. Формат паперу 72×110. Друков. арк. 4. В 1 папер. арк. 80 000 знаків. Здано до виробництва 27/III 1937 р. Підписано до друку 11/V 1937 р.

4 республ. полігр. ф-ка УПКТ. Київ, пл. Калініна, 2.

ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ

ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ

Державного видавництва

„МИСТЕЦТВО“

на 1937 рік

„УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР“

ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РНК УРСР

Виходить за редакцією А. ХВИЛІ.

Великий багатоілюстрований журнал з питань українського фольклору й фольклористики.

Рік видання 1-й; виходить 1 раз на 2 місяці обсягом 10 аркушів.

Передплатна ціна: на рік 30 крб.; на 6 місяців 15 крб.; ціна окремого номера 5 крб.

„ТЕАТР“

ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РНК УРСР

Великий багатоілюстрований журнал з теоретичних і практичних питань радянського театру й драматургії.

Рік видання 1-й; виходить щомісяця обсягом 6 аркушів.

Передплатна ціна: на рік 60 крб.; на 6 місяців 30 крб.; на 3 місяці 15 крб.; ціна окремого номера 5 крб.

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“

ОРГАН ОРГКОМІТЕТУ СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ

Журнал ставить актуальні проблеми музичної творчості, висвітлює теоретичні і практичні питання української радянської музичної культури й інформує про поточне музичне життя Радянського Союзу.

Рік видання 3-й. Виходить щомісяця. Передплатна ціна на рік 18 крб.; на 6 місяців 9 крб.; на 3 місяці 4 крб. 50 коп.; ціна окремого номера 1 крб. 50 коп.

„РАДЯНСЬКЕ КІНО“

ОРГАН „УКРАЇНФІЛЬМУ“

Багатоілюстрований журнал з творчих та виробничих питань радянського кіномистецтва.

Виходить щомісяця обсягом 4 арк.

Передплатна ціна: на рік 12 крб.; на 6 місяців 6 крб.; на 3 місяці 3 крб.; ціна окремого номера 1 крб.

„МАЛЯРСТВО і СКУЛЬПТУРА“

ОРГАН ОРГКОМІТЕТУ СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ І СКУЛЬПТОРІВ УКРАЇНИ

Журнал відбиває поточне мистецьке життя УРСР, в репродукціях знайомить читачів з творчістю радянських художників України, матеріалами поточних виставок і народним мистецтвом.

Рік видання 2-й; кожний номер складається з 30-35 репродукцій великого формату; виходить щомісяця обсягом 4 арк. Друкується на крейдяному папері.

Передплатна ціна: на рік 30 крб.; на 6 місяців 15 крб.; на 3 місяці 7 крб. 50 коп.; ціна окремого номера 2 крб. 50 коп.

„ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО“

ОРГАН ОРГКОМІТЕТУ СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ І СКУЛЬПТОРІВ УКРАЇНИ

Науково-дослідний і критичний альманах; висвітлює актуальні питання теорії й практики радянського образотворчого мистецтва, революційного мистецтва закордону та проблеми використання художньої спадщини.

Рік видання 2-й; виходить чотири рази на рік обсягом 20 арк. з 150-180 трикольоровими репродукціями й кольоровими вкладками.

Передплатна ціна: на рік 68 крб.; на 6 місяців 34 крб.; ціна окремого номера 17 крб.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ ВСІ РАЙОННІ Й МІСЬКІ БЮРО „СОЮЗПЕЧАТИ“, ВСІ ПОШТОВІ ФІЛІЇ, УПОВНОВАЖЕНІ ВИДАВНИЦТВА „МИСТЕЦТВО“ І ЛИСТОНОШІ.

Адреса видавництва: Київ, вул. Короленка, № 53.